هـذا العـدد

يصدر هذا العدد وقد انقضى على عيد الميثاق الرابع بضعة أيام، فكان مدار الحديث فى دوائر المثقفين على اختلاف درجاتهم، وحق له أن يكون لأنه وثيقة لا تقتصر أهميتها على كونها أداة فكرية لتنظيم الحياة العملية فى مرحلة من أخطر مراحل تاريخها، وأعنى مرحلة انتقال الأمة العربية من عهد سادة الإقطاع والاستغلال والاستعمار الأجنبى إلى عهد يريد أن تكون السيادة فيه للحرية بشتى وجوهها من حرية سياسية، إلى حرية اجتماعية واقتصادية، يجد فيها الفرد الإنسانى كرامته؛ فرأت مجلة الفكر المعاصر أن تسهم فى الاحتفال بهذا العيد الرابع للميثاق إسهاماً يتفق مع رسالتها الفكرية وهو أن تترك لنفر من مفكرينا أن يتناولوا جوانب مختلفة منه بالتحليل الدقيق حتى يتاح لأصحاب الفكر منا أن يتعمقوا مفاهيم هذا الميثاق تعمقاً يزدادون به وعياً، ثم يزيدون – بدورهم – وعى الناس به، وأول ما يلقاه القارئ فى هذا العدد من هذا الباب صورة موجزة مركزة يحاول بها كاتبها أن يصور مواطناً نشأ على مبادئ الميثاق فمن أى طراز يكون، وما هى مختلف العوامل التى تدخل فى تكوينه من جديد ومن قديم، ومن علم نظرى وتطبيق، ومن إيمان دينى وتمثل لطائفة من القيم الإنسانية العليا. ثم يأتى بعد ذلك مقال كتبه مؤرخ عربى نظر إلى جانب التاريخ من الميثاق لينتهى به بحثه إلى أن الميثاق يحمل فى طيه صورة فريدة من الاشتراكية، وهذه بدورها تحمل فى ثناياها أسلوباً خاصاً فى تفسير التاريخ يختلف عن النظرية الماركسية فى هذا الصدد. وقد اقتضاه الحديث فى هذا الموضوع أن يتناول نقطة هامة هى نقطة الحتمية التاريخية كيف فهمت فى النظرية الماركسية وكيف نفهمها نحن فى ميثاقنا، مقرراً – بحق – أن حتمية الاشتراكية العربية يستحيل فهمها إلا على ضوء الحقائق المحددة المعينة التى وقعت فى تاريخنا الحديث فأحدثت ما أحدثته من نتائج لم يكن من وقوعها مناص. وتأتى بعد ذلك مقالة عن الثقافة فى الميثاق يستضىء فيها كاتبها بالفكرة القائلة إن الثقافة لا يتم معناها إلا إذا نظر إليها من حيث هى نشاط جماعى، وتلك هى الروح نفسها التى تسود فى الميثاق عن الثقافة كلما ورد لها ذكر فيه، ولعل من أهم ما أوضحه لنا الكاتب فى مقاله هذا التفرقة الحاسمة بين الثقافة والحضارة من حيث أن الأولى فكر فى الرءوس والثانية طرائق عيش. ثم يتلو ذلك مقال يسأل فيه كاتبه هل قدم لنا الميثاق نظرية فلسفية ليجيب على سؤاله بنفسه وهو أن ثمة فى الميثاق نظرية فلسفية فيها من الإضافات الجدية الجديدة ما يتيح للفكر العربى المعاصر أن يفخر بطاقته الخلاقة، على أن كاتب المقال يؤكد أن هذه النظرية الفلسفية ليست من قبيل النسق المغلق الذى لا ينقص ولا يزيد بل إنها كالتيار المتدفق يتجدد ويزداد مع تجدد الحياة وازدهارها. ذلك فضلا عن مناقشة الكاتب لموضوعات لها أهميتها الفكرية فى محيطنا الثقافى فهو مثلا يناقش الفكرة القائلة بأن الاشتراكية العربية اشتراكية قائمة برأسها وليست فرعاً من الاشتراكية العالمية، ثم يناقش تلك الحرية والعدل وإمكان اجتماعهما فى مجتمع اشتراكى واحد كمجتمعنا، وغير ذلك من موضوعات فكرية.

حتى إذا ما فرغ القارئ من هذه النظرات الميثاقية دخل فى باب التيارات الفلسفية ليجد هنا مقالين: أحدهما عن محمد إقبال والفكر الدينى الحديث ننشره فى مناسبة الاحتفال بهذا الفيلسوف المسلم العصرى الكبير، الذى جاء استمراراً لأعلام أحيوا الثقافة الإسلامية فى عصرنا هذا إحياء يجعل تلك الثقافة واضحة المعالم على ضوء الفكر الحديث والفلسفة المعاصرة، فمنذ الأفغانى

والإمام محمد عبده وهذه الحركة الإحيائية تشغل القادة منا ، وجاء العقاد يمضى بعدهما فى الطريق ثم جاء إقبال ليكون ألصقهم جميعاً بتيارات الفكر الأوروبى وفى القدرة على وصل ثقافته الإسلامية بثقافة العالم الراهنة . ثم تأتى المقالة الأخرى لتحدثنا عن جون ، ديوى الفيلسوف الأمريكى الحديث وكيف واجه بالنقد الأصيل منطق القدماء ليقيم مكانه منطقاً جديداً يتفق مع الفكر الجديد ، وذلك أنه ما دام الفكر الإنسانى يتغير مع تغير المراحل الحضارية ، ثم ما دام المنطق إن هو إلا الصورة المجردة للطريقة التى يفكر بها الناس فى مشكلاتهم النظرية والعملية على السواء ، إذن فلا بد أن نلتمس لأنفسنا أصولا منهجية للتفكير تناسب عصرنا على نحو ما فعل اليونان الأقدمون حين التمسوا أصولا منهجية تناسب طريقتهم فى معالجة مشكلاتهم .

ثم يأتى باب الأدب ونقده ليجد القارئ هنا أيضاً مقالين : أولهما عن بيكيت فى مسرحيته «لا أحد ينتظر جودو» فيحلل لنا الناقد هذه المسرحية ليبين لنا جانباً هاماً من جوانب الإنسان العصرى فى قلقه الدائب وفى سيره الذى يخبط به هنا وهنا دون أن يكون له هدف محدد واضح ، ومن هنا تراه كثيراً ما ينتظر ويطيل الانتظار لعل بغيته أن تتحقق ، مع أن بغيته هذه غير ذات حدود أو معالم تجعل تحققها أمراً ممكناً. فكأنما جوهر هذا الإنسان القلق فى عصرنا هذا هو الانتظار دون الوصول ، هو مجرد الحضور والمثول دون السير المجدى . وأما المقال الثانى فعن الشاعر سيسل داى لويس وهو واحد من مجموعة الكتاب والشعراء الذين ظهروا فى عشرينات هذا القرن وما بعدها ، وحمل لهم اللواء ت . س . اليوت ليثوروا معاً على الحاضر القائم الذى لم يكن يتفق وآمالهم غير أنهم لم يحاولوا الهرب منه ، بل طفقوا يقاومونه ليغيروه بحيث تجئ الصورة الجديدة محققة لوجود إنسانى جديد ، وكان هؤلاء الكتاب والشعراء قد علقوا رجاؤهم بادئ ذى بدء بأصحاب الفكر اليسارى ، لكنهم لم يجدوه بحيث ظنوا فتخلوا عن الوسيلة دون أن يتخلوا عن الهدف باحثين لهذا الهدف عن وسائل أخرى أكثر فاعلية .

ثم يأتى باب الفكر العربى المعاصر وفيه تقديم لأحدث ما أنتجه قصاصنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ وهو قصة «ثرثرة فوق النيل» التى تقرؤها فتضع أصابعك على أركان مهمة فى البناء الفكرى لهذا الكاتب القدير .

ونطالع بعد ذلك رأياً فى كتاب «ألبير كامى . . محاولة لدراسة فكره الفلسفى» لنجد نقداً مؤداه أن ألبير كامى رجل الفكر والعمل عنده شىء واحد، بحيث يتعذر علينا – فى رأى صاحب هذا الرأى – أن نفصل فيه بين الفنان والمفكر أو بين فيها الشاعر والثائر . ومن هنا كانت كل محاولة لدراسة فكره الفلسفى بمعزل عن تجاربه الحية وخبراته الوجودية محاولة من الخطورة بمقدار ما فيها من الخطر .

وأخيراً يبلغ هذا العدد ختامه على الصورة التى تعودها القارئ ، وهى أن يجد لقاء فكرياً مع أحداث العالم الثقافية ، وفى هذا العدد بصفة خاصة سيجد لقاء فكرياً حدث فى غزة بمناسبة إقامة مهرجان الشعر السابع هناك . وبعد اللقاء تأتى ندوة القراء التى يجتمع القراء فيها بعضهم مع بعض .

رئيس التحرير

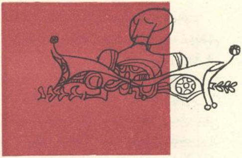
خاطرة حول الميثاق

دكتور زكى نجيب محمود

• إن سير التاريخ مرهون بإرادة الإنسان، يغير بها ما يشاء أن يغيره ، ابتغاء الوصول إلى أهداف رسمها لنفسه تحقيقاً لغاياته وآماله .

• إن صاحبنا الذى صيغت ثقافته العقلية على مبادىء ميثاقنا الوطنى يأبى أن يضيع وقته وماله وجهده فيما يسمونه « العلم للعلم » ويحتم أن يكون « العلم للجميع » .

• الثورة تغيير ، والتغيير لا يكون تبديلا عشوائياً لمجرد التبديل ، بل يكون تشييداً لبناء جديد ، يقوم مكان البناء الذى تداعى وانهار ودكت جدرانه .



فى عيده الرابع

إن من يؤرخ للفكر العربى الحديث ، لا بد واقف عند ميثاقنا الوطنى ، وقفة طويلة ، لأنه – ولا شك – واجد فيه نقطة التقاء خطوط فكرية كثيرة ، تنبثق من عدة ينابيع ، وتعالج بلمسات عريضة قوية ، شتى جوانب الحياة ، ثم تلتئم آخر الأمر فى صورة فكرية ، تعبر عما يعتلج فى صدور الجماهير ، وفى أفئدتهم ورءوسهم ، ولقد عن لى أن أصور لنفسى رجلا صيغت ثقافته العقلية وفق مبادئ الميثاق ، لأنظر من أى طراز يكون ، فوجدته رجلا ، يقف فى قمة لحظته الحاضرة الراهنة ، يتلقى بصدر رحب ، وبذهن متفتح ، مختلف التيارات الفكرية ، التى يعج بها العالم من حوله ، لا ليقف منها موقفاً سلبياً ، كالمتفرج الأصم ، على مسرحية ، تدار أمامه أحداثها ، ثم لا يكون لها شأن به ، ولا له شأن بها ، بل يتلقاها عن وعى عميق ، ومشاركة فعالة فيعطى كما يأخذ ، ويعاون بالرأى كما يعاون ، فهو لا يصد عن سمعه وبصره ما يقوله الآخرون ، لا يصد ذلك عن تعصب ، أو عن عقد ركبت فى نفسه ، تفقده الثقة بنفسه حيناً ويتعالى بها على سواه حيناً آخر .

لكن صاحبنا إذ يغمس نفسه فى فكر عصره ، وفى مشكلات عصره ، فهو إنما يفعل ذلك بعد أن يكون قد امتص رحيق تراثه الفكرى ، ليجئ من أسلافه الأمجاد ، بمثابة الحلقة من سلسلة تاريخه القومى ، وليقابل عالمه الفكرى المحيط به ، لا مقابلة من خلا ذهنه من كل مضمون يميزه ، بل مقابلة من يحمل فى طيه حضارة ، هى أعرق الحضارات وعقيدة هى صفوة العقائد ، ثم تراه فوق اختزانه لماضيه ، وفوق مشاركته لحاضره ، قد آمن بقدرة الإنسان على تشكيل مصيره ، وفق حاجاته ومثله ، لأنه آمن بأن سير التاريخ مرهون بارادة الإنسان ، يغير بها ما يشاء أن يغيره ، ابتغاء الوصول إلى

أهداف رسمها لنفسه ، تحقيقاً لغاياته وآماله .

لكنه لكى يأخذ من الناس فكراً ، ويعطيهم فكراً ، لا بد له من نقاش حر ، ومن قدرة على نقد نفسه ونقد الآخرين ، كما لا بد له من صفة الهدوء العقلى ، التى تتيح لصاحبها أن ينظر إلى الأمور ، نظرة المنطق الصارم ، الذى يستدل النتائج من مقدماتها استدلالا سليما ، دون أن تلفحه نيران الانفعال ، فتسوقه إلى هنا وإلى هنا ، وهولا يدرى إلى أى خاتمة يساق ، ولما كانت المناقشة الحرة لمختلف الأفكار ، والنقد النزيه البناء ، والمنطق السديد الذى يبرأ من هوج الانفعال ، ولا يبتغى سوى الحق ، لما كان هذا وهذا وذاك جميعاً ، لا يستقيم إلا مع حصيلة من العلوم الطبيعية الحديثة مضموناً ومنهجاً — كان صاحبنا حريصاً ، شديد الحرص ، على مسايرة العلم ، دراسة وتدريساً ، وبحثاً وتطبيقاً ، فهو يصر — بادئ ذى بدء — على أن يغترف ابنه من العلم بمقدار ما تسعفه فى ذلك مواهبه الفكرية ، بحيث لا يفوت عليه ولا على أمته شيئاً مما يمكن أن يسهم به فى هذا المجال ، ثم هو يصر — لنفسه ولابنه معاً — على ألا ينحبس ذو العلم فى بروج معزولة عن الناس ، سواء أكانت تلك البروج مشيدة من عاج أو من حديد ، إذ الناس لا يعنيهم عالم غلق دون نفسه أبوابه ، وراح يبحث لنفسه فى خلاء ، متنعماً بعيشه أو متقشفاً ، إنما يعنيهم أن يروا ذلك العالم منشغلا بمشكلاتهم ، يصب عليها بحوثه العلمية ليحلها لهم . فترقى حياتهم وحياته معاً .

إن صاحبنا الذى صيغت ثقافته العقلية على مبادئ ميثاقنا الوطنى يأبى أن يضيع وقته وماله وجهده فيما يسمونه « العلم للعلم » ويحتم أن يكون « العلم للجميع » ، بل إنه لا يكاد يفهم ، كيف يمكن أن يكون العلم لذاته ؟ كيف يمكن أن يكون العلم بغير موضوع ؟ فاذا كان لا بد للعلم من موضوع فماذا يكون الموضوع إلا أن يكون مشكلة صادفت الناس فى حياتهم العملية ، فاضطلع هو بمحاولة حلها ؟ فنحن نزرع الأرض — مثلا — وللزرع آفات تفسده ، وتضيع علينا بهذا الإفساد ثروة طائلة كل عام . . فهل نترك هذه المشكلة بغير بحث وحل ، لننصرف إلى بحوث علمية أخرى بغير تطبيق ؟

إننا نريد — وهذا مثل آخر — أن نصنع كل ما نستطيع صنعه ، مستفيدين بكل إمكانات أرضنا وبكل قدرات علمائنا ، حتى نستقل بذواتنا ، ولا نظل عيالا على غيرنا ، لكن هذه الصناعة لا تقوم لها قائمة بغير العلم ، ثم العلم ، ثم مزيد من العلم ، فهل نترك هذه الحاجة الملحة ، لا ننشغل بقضائها ، لكى ننصرف إلى بحوث علمية تطير منا شعاعاً ، فى خلاء لا تغنى أحداً من فقر ، ولا تكسو



أحداً من عرى ، ولا تشبع أحداً من جوع ؟ كلا ، إن صاحبنا ليرفض هذا الموقف الشاذ ، ويصر لنفسه ، ولغيره من زملائه العلماء ، على أن يكون علمهم للناس وحياتهم ، لا للأبهة والزينة وطلاوة المظهر .

إن صاحبنا الذى نتحدث عنه ، مضطلع بثورة ، والثورة تغيير ، والتغيير لا يكون تبديلا عشوائياً لمجرد التبديل ، بل يكون تشييداً لبناء جديد ، يقوم مكان البناء الذى تداعى وانهار ودكت جدرانه ، فهل رأيت منزلا يشيد بغير خريطة مرسومة فى أيدى البنائين ليسيروا فى عملية البناء على نهجها ؟ فما بالك والمنزل الجديد الذى يراد تشييده هو الوطن من جنوبه إلى شماله ، ومن شرقه إلى غربه ؟ نعم ، هو الوطن بمعناه الكبير لا بمعناه الصغير ، فقط ، هو الوطن العربى كله ، الذى ليس وطننا الصغير إلا جزءاً منه لا يتجزأ . وإذن فلا بد من خطة ترسم ، ولا خطة بغير بحث سابق ، وبغير إحصاء ودرس لنضمن أن يجئ العمل مسدداً ، إلى هدفه المرسوم ، ومثل هذه الخطة المفصلة هو نفسه وبعينه ما يطلق عليه اسم « العلم » فالعلم تخطيط لحل المشكلات ، ولتجديد الحياة ، وإذا رأيت علماً مزعوماً لا يخطط لشىء ، ولا يجدد شيئاً فقل عنه إنه أى شىء إلا أن يكون علماً بمعناه الصحيح .

تلك هى عقيدة صاحبنا ، الذى صيغت ثقافته العقلية ، على مبادئ ميثاقنا الوطنى ولذلك فهو يفرع من هذه العقيدة تفريعاً هاماً ، وهو أن يتصدى للتجربة فى إقامة حياته الجديدة على هذا الأساس العلمى المخطط ، وما دامت كل تجربة معرضة للصواب وللخطأ ، حتى تستقيم النتائج ، فهو على استعداد لاحتمال الخطأ بغية الوصول إلى الصواب ، لا يخشى من ذلك شيئاً ولا يستحى منه ، لأنه صفة ضرورية أصيلة فى كل حياة علمية منتجة ترفض رفضاً قاطعاً ، أن تنقل عن سواها النتائج معدة جاهزة فصلت على جسم آخر غير جسمها ، وتعرضت لتفصيلات أخرى غير تفصيلات ظروفها ، نعم إنها ترفض ذلك النقل الحرفى عن سواها ، على الرغم من أن مثل هذا النقل ، يجنبها الوقوع فى الخطأ ، ولا يقدم لها إلا الصواب ، لكنه كذلك يسلبها صميم الحياة ولبها ، لأنه يسلبها النبض والتنفس معاً .

على أن صاحبنا هذا فى حياته العلمية الجديدة هذه ، لا يزل — كما زل سواه — بأن يتوهم أنه مع العلم لا يكون إيمان بالله واستمساك بالقيم الروحية كلها ، فى ديانتنا السمحة ، بل إنه لموقن أن هذا الإيمان نفسه ، وهذه القيم الروحية نفسها ، هى التى تحثه على أن يحيا حياته حراً كريماً .

زكى نجيب محمود



الاشتراكية العربية وتفسير التاريخ

تشعبت النظرية الماركسية وتفرعت حتى مست كل جوانب الفكر والحياة ، فكان لها فى الفلسفة منهج ومثال وفى الاقتصاد نظرية ومدلول ، وفى الدولة والنظم السياسية غاية ومفهوم ، وفى التاريخ والتطور فكرة وقاعدة ، صاغت منها للحياة قيما جديدة ، ولجت فى التنبؤ وإن أنكرته من الناحية الميتافيزيقية وردته إلى الجدل المادى ، فأخلف الزمن وأخلفت الأحداث نبوءتها ، فلم تتحقق النظرية الماركسية فى أكثر الدول الرأسمالية تقدماً ، بل عدتها إلى دول ما زالت تمر فى مرحلة الاقطاع لم تبدأ ثورتها الصناعية ، ولم تقض على الفروق القومية سعياً وراء العالمية ، بل لج الجدل والخلاف حتى بين الدول التى دانت بالماركسية واتخذت منها أسلوباً للحياة ونمطاً للفكر .

وبدأ الفكر الاشتراكى ، كما بدأ الفكر الرأسمالى يبحث عن نظرية أجدى توفيقاً بين الفردية والجماعية ، وأكثر إعلاء لكرامة الإنسان ، وأشد توقيراً للحياة على الأرض ، وقام بين الاثنين فكر جديد يبحث عن ذاته ومصيره ، إذ لم يكن أصحابه ممن يعتنون إلى الرأسمالية فيفكرون فى تطويرها ، ولم يكونوا من هواة الماركسية أو محترفيها فيعملون على ترويجها ، أو يطبعونها بالطابع الذى يستهوى غيرهم إليها وإنما أخذوا ينظرون إلى واقعهم فيفكرون فى تطويره إلى النمط الذى يحقق لهم الخير والمنفعة ، ويحفظ عليهم تقاليدهم ومثلهم وما درجوا عليه من قيم ومعتقدات . لم تستهوهم النظرية بقدر ما استهواهم المضمون ، ولم يجذبهم الشكل بقدر ما جذبتهم الغاية ، فاذا كان المضمون هو تحقيق الكفاية والعدل ، وإذا كانت الغاية هى تحقيق مستوى أرفع للمعيشة ، فلينظروا فى أى السبل أجدى لتحقيق المضمون ، وأى الوسائل أكفل بتحقيق الغاية .

ولعلنا نعود إلى الميثاق فنستهدى تلك النظرة الجديدة واقعها الأصيل لنقيم لها فلسفة ونصنع لها فكراً يربط بين الشكل والجوهر وبين المضمون والغاية . ففى الباب السادس عن « حتمية الحل الاشتراكى » ما يلى :

دكتور حسين فوزى النجار

« إن الحرية الاجتماعية طريقها الاشتراكية » .

« إن الحرية الاجتماعية لا يمكن أن تتحقق إلا بفرص متكافئة » . « أمام كل مواطن فى نصيب عادل من الثروة الوطنية » .

« إن ذلك لا يقتصر على مجرد إعادة توزيع الثروة الوطنية بين المواطنين ، وإنما هو يتطلب أولا وقبل كل شيء توسيع قاعدة هذه الثروة الوطنية ، بحيث تستطيع الوفاء بالحقوق المشروعة لجماهير الشعب العاملة » .

« إن ذلك معناه أن الاشتراكية بدعاميها من الكفاية والعدل هى طريق الحرية الاجتماعية » .

« إن الحل الاشتراكى لمشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى فى مصر وصولا ثورياً إلى التقدم — لم يكن افتراضاً قائماً على الانتقاء الاختيارى وإنما كان الحل الاشتراكى حتمية تاريخية ، فرضها الواقع ، وفرضتها الآمال العريضة للجماهير ، كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم فى النصف الثانى من القرن العشرين » .

● كان لتعدد صور الاشتراكية وطرق تطبيقها فى البلاد المختلفة ما برهن على أن الاشتراكية كأسلوب للحياة تحقق غاية ما يصبو إليه الإنسان من الكفاية والعدل ، ولكنها كنظرية فى حاجة إلى التحوير والتعديل .

الاشتراكية العربية حتمية تاريخية ، فرضها الواقع ، وفرضتها الآمال العريضة للجماهير ، كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم فى النصف الثانى من القرن العشرين .

لا نستطيع أن نعى حتمية الاشتراكية العربية ما لم نع تلك الحقائق المحددة التى تنأى بها عن الفلسفة الماركسية ، وتجعلها أقرب ما تكون إلى الفلسفة البرجماتية من حيث الواقع والغاية .

الفرد والمجموع

فاذا كانت غاية الإنسان فى حياته على الأرض، أن يحقق السعادة لنفسه ، وأن يجنى ثمرة جهده لتحقيق مبتغاه من السعادة ، فان هذه السعادة لا تكتمل إلا بسعادة الآخرين .

ولما كان الإنسان أنانياً بطبعه فان سعادة الآخرين تغيم وتتضاءل فى تفكيره أمام سعادته ، وتدفعه الأنانية إلى سلوك يجنى على غيره ويقضى على ما يصبو إليه من سعادة .

ولكن الآخرين قد يعوقون سعادة الفرد ويمنعون ذاتيته من النمو والتفرد بما يفرضونه عليه من قيود لصالحهم ، فيجنى المجموع على الفرد بما لا يجنى الفرد على المجموع .

وتقف النزعتان متعادلتين لا تتفقان ، فأعلام الفردية يرون سعادة المجموع فى سعادة الفرد أو العدد الأكبر من الأفراد ، ومنهم من يغلو فيرى سعادة الفرد وحده هى المعيار الحقيقى للكمال

الإنسانى ، فاذا تعارضت منفعة الفرد مع منفعة المجموع ، كان للفرد أن يستهدى منفعته دون منفعة المجموع . وأعلام الجماعية يرون أن سعادة المجموع هى سعادة كل فرد من أفراده ، وأن ما يعود على المجموع من نفع ينال بالتالى كل فرد من أفراد المجموع . ومنهم من يغلو فيرى تضحية منفعة الفرد فى سبيل منفعة المجموع .

وبلغت نزعة الفردية ذروتها على يد « جيرمى بنتام » صاحب مذهب المنفعة ورائد الفردية الحديثة ، وبلغت النزعة الجماعية ذروتها فى نظرية « الدولة » المطلقة وتمثلها تعاليم ماركس التى حاولت أن تطبع المجموع كله بطابع واحد من العمل والاتجاهات وتخضعه لقاعدة حتمية من قواعد الحركة والتطور .

إلا أن الفردية أدت إلى التفاوت الطبقى ، وأبرزت الثورة الصناعية هذا التفاوت الطبقى بين طبقة المموّلين وطبقة العمال وأدت فى النهاية إلى سيطرة المموّلين على جهاز الحكم ، فأصبح كل أمل للعمال فى التغيير أو الاصلاح عن طريق التشريع أملا ضائعاً ما دامت سيطرة المموّلين قائمة .

ومن هنا جاءت الماركسية بفكرة « الثورة للتغيير » فلا سبيل للقضاء على حكم البورجوازية إلا بالثورة التى تطيح بالنظام البورجوازى ، وتحقق سيادة « البلوريتاريا » .

ولكن التجربة التى خاضتها الماركسية برهنت فى النهاية على أن الجماعية المطلقة لا تحقق الخير المنشود ، ومن ثم كانت التعديلات العديدة التى أدخلت على النظام وكان آخرها إقرار مبدأ الحافز الفردى فى الربح ، والتى تناولت الشكل دون أن تتعرض للجوهر ، تخفيفاً لقيود الجماعية الحادة .

وكان لتعدد صور الاشتراكية وطرق تطبيقها فى البلاد المختلفة ما برهن على أن الاشتراكية كأسلوب للحياة تحقق غاية ما يصبو إليه الإنسان من الكفاية والعدل ، ولكنها كنظرية فى حاجة إلى التحوير والتعديل .

وتؤكد عبارة الميثاق السابقة هذه الحقيقة من التسليم بأن الاشتراكية هى طريق الحرية الاجتماعية ، وأن الحرية الاجتماعية لا تتحقق إلا بفرص متكافئة فى نصيب عادل من الثروة ، على أن تتسع قاعدة الثروة حتى تفى بالحقوق المشروعة لجماهير الشعب . وحتى تتسع قاعدة الثروة لا بد من حل لمشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى فى مصر ، ولا حل لها غير الحل الاشتراكى ، وهو حل يفرضه التاريخ ويفرضه الواقع ، كما تفرضه « الآمال العريضة للجماهير » والتغير الذى طرأ على العالم فى النصف الثانى من القرن العشرين .

حتمية الحل الاشتراكى

وقبل أن نمضى فى تحليل هذه العوامل التى أدت إلى حتمية الحل الاشتراكى لمشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى ، علينا أن نقف قليلا أمام الحتمية فى الفكر الماركسى وحتمية الاشتراكية العربية التى أصبحت بنظرتها البرجماتية تكون مذهباً جديداً فى الفكر الاشتراكى .

فالحتمية فى النظرية الماركسية ، حتمية تفرضها « المادية الجدلية » التى اتخذ منها ماركس أساساً لما سماه أيضاً « المادية التاريخية » . وفحواها أن المادة وليس الفكر هى التى تحدد طبيعة هذا الوجود ، وأن الصراع الدائب المستمر الذى يفرضه قانون الحركة ليس صراعاً بين الأفكار وإنما هو صراع بين الظواهر المادية ، وهو صراع يقوم على التناقض ، وفى التسليم « بالتناقض » يتفق « هيجل » و « ماركس » من حيث الشكل ويختلفان فى المضمون فالجدل أو « الديالكتيك » اتخذه هيجل أساساً لفلسفته فى التاريخ ، ويراه قائماً على ما فى الأفكار من تناقض ، فكل فكرة تحمل فى ذاتها نقيضها ، ومن الصراع بين النقيضين تنشأ فكرة أخرى تحمل فى ذاتها نقيضها هى الأخرى ومن هذا التناقض بين الأفكار تطرد حركة التاريخ . وسلم به « ماركس »

هو الآخر أساساً لتفسير التاريخ ، إلا أن ترابط الأفكار عند هيجل يقابله ترابط المادة عند ماركس، وقانون الحركة فى عالم الأفكار عند هيجل يقابله قانون الحركة فى عالم المادة عند « ماركس » ، فصراع النقائض إذن — كما يرى ماركس — ليس صراعاً بين الأفكار كما هو صراع بين الظواهر المادية ، وفى هذاالنوع من الصراع بين الظواهر المادية تتحدد فلسفته فى التاريخ وهى ما دعاها بالمادية التاريخية أو التفسير المادى للتاريخ ، ومن هذا التفسير المادى للتاريخ استوحى فلسفته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . فالتاريخ تحكمه قوانين ثابتة ، وهو كل مترابط ، يطرد إلى النماء فى حركة دائبة لا تتغير حتى تمكننا باستقراء الماضى أن نتنبأ بالمستقبل . وأقوى ما يكيف حركة التاريخ هو الصراع الذى يحكم طبيعة الثورة عند إرادة التغيير . وأقوى ما يوجهها هو العامل الاقتصادى الذى يتحكم فى الحياة السياسية والاجتماعية .

فحتمية الاشتراكية عند ماركس حتمية يفرضها قانون الحركة والصراع الدائم فى الطبيعة ، هذا الصراع الذى يقوم عليه جوهر المادية الجدلية ويعبر عنه « أنجلز » بقوله : « إنما ينبغى أن نبحث عنه فى الطبيعة » ، وينعكس منه تفسيره المادى للتاريخ ، فلا تعنيه حقيقة الواقعة بقدر ما يعنيه إدراك الفوارق والمتناقضات التى تتضمنها ، وتغدو حتمية الاشتراكية فى هذا التفسير اطراداً لسير التاريخ وليست حلا لمشاكل التخلف الاقتصادى والاجتماعى ، وإن افترضت تحقيق العدالة الاجتماعية بالقضاء على التناقض الطبقى : فالاشتراكية وإن اتفقت مذاهبها على الملكية العامة لوسائل الإنتاج ، إلا أنها فى كل مذهب من مذاهبها تتخذ أشكالا عديدة لعلاج مشاكل التخلف الاقتصادى والاجتماعى ، بل إن ملكية وسائل الإنتاج قد تكون ملكية الدولة أو الملكية التعاونية ، أو أية صورة أخرى من صور الملكية التى تتعدد بتعدد المجتمعات الاشتراكية :

بينما تستلهم الاشتراكية العربية حتميتها هدفاً محدداً هو : « حل مشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى فى مصر » . وتقيم دعائمها على حقائق محددة ليس فيها مجـال للفروض ، أو للأنتقاء الاختيارى لنهج معين ، فهى حتمية تاريخية فرضها الواقع ، وفرضتها الآمال العريضة للجماهير كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم فى النصف الثانى من القرن العشرين » .

حتمية الاشتراكية العربية

ولا نستطيع أن نعى حتمية الاشتراكية العربية مالم نع تلك الحقائق المحددة التى تنأى بها عن الفلسفة الماركسية وتجعلها أقرب ما تكون إلى الفلسفة البرجماتية من حيث الواقع والغاية .

فتاريخ مصر فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هو الذى أدى إلى الواقع الذى واجهته الحركة الثورية منذ اضطلعت بمسئوليات الجماهير عندما أطاحت بالنظام القديم يوم ٢٣ يوليه سنة ١٩٥٢ . هذا الواقع الذى تمثل فى سيطرة حفنة من الاقطاعيين على مقدرات البلاد وطموح الجماهير فساقت الحكم إلى السبيل الذى يصون مصالحها ويحقق طموحها ، وبدأت هذه السيطرة الاقطاعية عندما انتزع محمد على ملكية الأرض وخص بها أسرته وحاشيته وجواريه ورجال جيشه من الترك والجركس، فنشأت طبقة تركية تدين له بالولاء على قمتها أمراء الأسرة الحاكمة وأصهارها ، وفى أدناها أجناده من الترك الذين أقطعهم ما يعرف « بالأبعاديات » من أراضى الاستصلاح وحتم عليهم زراعتها بأنفسهم حتى يحملهم على سكنى الريف فتكون له منهم طبقة تسود الريف وتدين له بالولاء .

وحرم مناصب الحكم على المصريين وخص بها الأتراك فقامت طبقة صميمة من الترك تملك وتحكم حتى أخذ أفراد من المصريين يتسللون إليها تحت ظروف معينة ، إلا أنهم عندما اندمجوا فى الطبقة التركية تنكروا لأصولهم ووصلوا ما بينهم وبين الترك بالمصاهرة واحتذاء المثل التركية فى الحياة والسلوك العـــام .

واتسعت قاعدة هذه الطبقةمن المصريين بدخول عناصر جديدة دفع بها الاحتلال إلى الصدارة لتكون نداً للطبقة التركية دون أن يقتص من الامتيازات التى تتمتع بها هذه الطبقة التركية حتى يتخذ منهما أداة لضرب أحداهما بالأخرى على طريقة « فرق تسد » إلا أنها هى الأخرى قد اتجهت إلى الأمر التركية تصهر إليها وتحتذى مثلها فى الحياة والسلوك ، رغم ما كان بين الطبقتين من تنافس حمل المصريين أحياناً على إحياء المثل والتقاليد الريفية الطيبة وإن لم يحل بينهم وبين التشبه بالترك فى المظاهر و « الأبهة » مما جر على صغارها الدين وعصف بالثروة العقارية لأعيان الريف .

وكان الأجانب قد أخذوا يتسللون إلى مصر ، فقد أفسح محمد على من صدره لهم ، رغم حذره منهم ، وآثرهم على المصريين فارتفع عددهم من ١٦,١٥٠ فى سنة ١٨٤٠ إلى خمسين ألفاً عام ١٨٤٦ وأصبحوا مائة وخمسين ألفاً عام ١٨٧٠ ، وكانت الضريبة التى يفرضها على التجار المصريين ١٠٪ والضريبة التى يفرضها على أقرانهم من الأجانب ٢,٥٪ ، وانثالت وفودهم على مصر فى أواخر عصر اسماعيل وفى ظل الاحتلال ، وكأن مصر كالفورنيا جديدة تجذب إليها طلاب الثراء والمنقبين عن الذهب — كما يقول بعض المؤرخين — وانتهى بهم الأمر إلى السيطرة على الاقتصاد المصرى سيطرة تامة .

وإلى جانب هؤلاء الأفاقين من الأجانب الذين امتلأت بهم مصر ، وأخذوا يستنزفون ثروتها ، كانت رءوس الأموال الأوربية قد بدأت جولة جديدة من جولات استثماراتها الجشعة فى المستعمرات وفى مناطق النفوذ التى تخضع لها ، وتمثلت هـــذه الاستثمارات فى قروض مالية تحقق عائداً ضخماً من الفوائد المضروبة عليها ، وفى امتيازات استغلال الموارد والمنشآت العامة ، كامتياز قناة السويس فى مصر ، وامتياز احتكار التبغ فى إيران ، وامتيازات مد خطوط البرق والتليفون والمواصلات والمياه والكهرباء . . الخ ، وقد جاء وقت على مصر كانت أكثر منشآتها ومرافقها ومواصلاتها ملكاً لشركات أجنبية ، حتى الاستثمارات العقارية لم تسلم من السطو الأوربى ، ولم تقتصر عمليات الائتمان الزراعى والعقارى على المرابين وبنوك الرهن — وكانت بنوكاً فردية كل واحد منها ملك لفرد أو أسرة واحدة — بل عدتها إلى تكوين شركات الرهن العقارى التى بلغت استثماراتها المالية ٥٤,٥٦٩,٠٠٠ من الجنيهات عام ١٩١٤ ، أى ما يزيد على نصف جملة رأس المال الأجنبى المستثمر فى مصر حينذاك وقدره ٩٢,٠٣٩,٠٠٠ جنيه مصرى ، منهـــا ١٢,٣٣٢,٠٠٠ جنيه تستثمرها شركات الأراضى وحدها . مما يدل على أن رأس المال الأجنبى كان يستهدف الربح وحده بأيسر طريق دون أن يقوم بعمليات إنشائية تساعد على تقدم البلاد .

وكادت هذه الاستثمارات الائتمانية تودى بالثروة العقارية ، فقد انتزع البنك العقارى المصرى وحده — وهو مؤسسة مالية تكونت فى باريس عام ١٨٨٠ برأس مال قدره ٢٧,٥٠٠,٠٠٠ فرنك — ملكية أراض بلغت مساحتها مليون ومائة ألف فدان فى الفترة ما بين عام ١٩٠٧ وعام ١٩١٤ . ولا تشمل هـــذه الاستثمارات الأجنبيـــة التى بلغت قيمتها ٩٢,٠٣٩,٠٠٠ جنيه مصرى عام ١٩١٤ — كما

قلنا — شركة قناة السويس ، واستثمارات الدين العام ، وفروع الشركات الأجنبية التى تعمل فى الخارج ، وبعض المنشآت الصناعية ، وممتلكات الأجانب من الأراضى والعقارات ، والأموال .

ووجدت هذه الاستثمارات المساهمة والفردية فى الاحتلال البريطانى أعظم عون لها على النمو والازدهار ، وتحقيق الأرباح الطائلة والسيطرة على اقتصاديات البلاد ، حتى أصبحت كل أعمال الصناعة والتجارة ورءوس الأموال المستثمرة ملكاً للأجانب .

ولما بدأت الدعوة إلى تمصير الاقتصاد المصرى على يد طلعت حرب ، سارع الأجانب وسارع الثراة من المصريين إلى امتلاك أسهم الشركات التى قام بانشائها ، فغدت مؤسسات بنك مصر هى الأخرى وهى تمثل اقطاعاً كبيراً لرأس المال الوطنى والأجنبى ، دون أن يكون للممول الصغير نصيب يذكر فيها ، وإن حال بين هذا الممول الصغير والمساهمة قصوره المادى وضيق ذات يده ، مما يقعد به عن الادخار المثمر .

ولما ألغيت الامتيازات الأجنبية عام ١٩٣٧ سارع كثير من الأجانب إلى اكتساب الجنسية المصرية ، وأخذت الشركات المساهمة تضم إلى مجالس إدارتها أصحاب النفوذ حتى تضمن لمصالحها الرواج والحماية ، فكانت سيطرة رأس المال على الحكم بقدر ما ضمت من أصحاب النفوذ والمستوزرين

إرادة التغيير الثورى

— هذا هو الواقع الذى واجهته الثورة غداة اضطلاعها بمسئوليات الجماهير ، والذى فرض عليها فى مواجهة تحكم الإقطاع أن تقضى على الإقطاع ، وفى مواجهة تسخير موارد الثروة لخدمة مصالح مجموعة من الرأسماليين ، أن تقضى على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم ، وفى مواجهة الاستغلال والاستبداد أن تقيم عدالة اجتماعية .

وهذا الواقع هو الذى حمل الثورة فى البداية على تشجيع الاستثمارات الوطنية والأجنبية وتيسير حرية الحركة أمام رأس المال الأجنبى المستثمر فى البلاد بما يشجعه على زيادة استثماراته فى مصر ، إلا أن التجربة لم تثمر ، وكادت تؤدى إلى تعويق عملية الإنتاج المأمول لدعم الاقتصاد المصرى وتحقيق الرخاء القومى ، فصدرت قوانين التمصير ثم قوانين التأميم ، حتى أعلنت القرارات الاشتراكية بنقل ملكية وسائل الإنتاج إلى أيدى الشعب .

وكان هذا التغيير الثورى تعبيراً صحيحاً لإرادة ثورية ، استطاعت أن تحول سلطة الدولة من «خدمة المصالح القائمة إلى خدمة المصالح صاحبة الحق الطبيعى والشرعى وهى مصالح الجماهير» كما رفضت «أى قيد أو حد لحقوق الجماهير ومطالبها» عن «وعى عميق بالتاريخ وأثره على الإنسان المعاصر من ناحية ، ومن ناحية أخرى لقدرة هذا الإنسان بدوره على التأثير فى التاريخ» .

وهذا الوعى للتاريخ وأثره على الإنسان، ولقدرة الإنسان على التأثير فى مجرياته نطلق الفكر حراً من كل قيد لتقبل كل التجارب الإنسانية وتعصمه من التعصب وتحميه من كل عقد النقص أو مركباته وهو وعى يفرض على إرادة التغيير أن تتجاوب تجاوباً تاماً مع الآمال العريضة للجماهير التى تنشد الرخاء على أساس من الحرية والعدالة الاجتماعية مما لا يتحقق إلا فى ظل الاشتراكية العلمية التى تسلك «المنهج الصحيح للتقدم» فى حلها لمشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى . بعد أن غدت الرأسمالية عاجزة عن تحقيق التقدم المنشود .

فالتجربة التى خاضتها الرأسمالية وأدت إلى الانطلاق الاقتصادى والرخاء الاجتماعى فى الدول الرأسمالية لم تعد قادرة على المضى فى طريقها بنفس القوة التى كانت لها من قبل ، بعد أن فقدت مقومات انطلاقها وقدرتها ، من تسخير العمال لفائدة

الممولين ، ومن استثمار موارد المستعمرات لدعم الاقتصاد القومى وتطوير أدوات الإنتاج فى الدول الاستعمارية ، فكان ما نزحته بريطانيا من ثروة الهند ومن مستعمراتها الأخرى دعامة التقدم والرخاء فى إنجلترا ، مما لم يعد له وجود أمام القيم الإنسانية الجديدة التى أطاحت بالاستعمار وأسقطت السخرة وأعلت من كرامة الإنسان .

ولم تعد هذه القيم الإنسانية بدورها تسمح بقيام نظام يحقق تقدم الدولة على حساب الجماهير ، فلا يكون التقدم وسيلة لاسترقاق الجماهير أو استعبادها لصالح الاستغلال الرأسمالى ، أو الاستثمارات المالية ، أو نمو الدولة ، أو تطبيقاً لعقيدة مذهبية تمضى فى التضحية برفاهية جيل لحساب جيل آخر لم يولد بعد.

وهذه القيم الإنسانية هى التى ترود بالفكر الإنسانى آفاقاً جديدة من العلم تبدع مناهج أخرى للعمل من أجل التقدم ، فلم يعد رأس المال القومى فى البلاد النامية قادراً على تحقيق التقدم لحل مشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى أمام الاحتكارات الرأسمالية الكبرى ، ما لم يعتمد على المدخرات الوطنية واستثمار هذه المدخرات استثماراً يقوم على الخبرات العلمية الحديثة مع وضع تخطيط شامل لعملية الإنتاج ، مما تحققه الاشتراكية العلمية فى منهاجها الصحيح .

فكر اشتراكى جديد

> فالإشتراكية العربية نمط جديد من أنماط الفكر الاشتراكى تسلم بحتمية الحل الاشتراكى لمشكلة التخلف الاقتصادى والاجتماعى وتراه أهدى طريق لتحقيق العدالة الاجتماعية والحرية السياسية ،

وتتفق فى هذا مع الأنماط الأخرى للفكر الاشتراكى إلا أنها لا تسلم بالمادية الجدلية وتقوم على تفسير جديد للتاريخ ، وإدراك واضح لظروف الزمان والمكان ، وإيمان عميق بالعلم وبما يحققه من تقدم ، وإجلال لعالم الفكر والروح إجلالا يقضى على كل نزعة مادية ويرد الاشتراكية إلى عالم القيم والمثل التى جردته منها المادية الجدلية .

فالعامل المؤثر فى التفسير الماركسى للتاريخ هو الوضع الاقتصادى والبناء الطبقى الذى يقوم عليه ، فالتاريخ سجل لصراع الطبقات ، وهو سلسلة متصلة من الأحداث التى يحكمها هذا الصراع تخضع فى حركتها لقوانين ثابتة لا تتغير ، نستطيع بدراستها أن نتنبأ بالمستقبل ونتبين اتجاهاته . وليس الفكر فيه إلا انعكاساً لظروف الحياة المادية أو رد فعل لتطور المادة .

ولا تدين الاشتراكية العربية بهذا التفسير للتاريخ مع إيمانها « بأثره على الإنسان المعاصر » مما يراه دعاة الماركسية التقاء قوياً بالحتمية التاريخية ، إلا أن الماركسية تقف بالحتمية فى حدود جامدة تحكمها قوانين ثابتة ، أما الاشتراكية العربية فالتاريخ لديها واقع تعيه لتلمس منه الحكمة والمدى ، وبقدر ما يؤثر فى الإنسان يؤثر فيه الانسان ويطبعه بطابعه فالإنسان قادر على صنع التاريخ وتوجيهه ، بينما تدعه المادية التاريخية ألعوبة فى يد الواقعة التاريخية والمحيط الذى يسيطر على الواقعة ويؤثر بالتالى فى الإنسان ، تأثيراً قد تتضاءل إلى جانبه القدرية والتسليم بالغيبية .

والحل الاشتراكى لمشكلات التخلف الاقتصادى والاجتماعى حتمية تاريخية ، ولكنها حتمية يحكمها الزمان والمكان ، فلكل بيئة ظروفها الخاصة التى تحكمها وتسيرها ، وهى ظروف قد تخضع لإرادة فرد واحد يستطيع أن يؤثر فى التاريخ ويدفعه إلى المجرى الذى يريد ، فما كان تاريخ مصر فى القرن التاسع عشر إلا من صنع فرد واحد هو محمد على ، ويبدو هذا صحيحاً إلى حد بعيد إلى جانب الخطأ الذى ترتكبه المادية التاريخية فى إصرارها مثلا على

تفسير تاريخ اليابان قبل « اصلاحات ميجى » « Meiji Restoration » عام ١٨٦٨ وتفسير تاريخ أوربا الغربية فى العصور الوسطى ، على أساس الفهم الكامل للنظام الاقطاعى وتطوره ، فتجمع بين الاثنين فى إطار واحد من التفسير على اختلاف ما كان من تاريخهما فى العصور الوسطى ، بل وفى العصر الحديث .

وقد لا ننكر التأثير المادى على التاريخ ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر تأثير الأفكار والمثل ، فاختراع آلة أو الكشف عن طاقة هو بلا شك عملية فكرية حققتها سلسلة باهرة من انتصارات العقل والفكر لا تنكرها المادية التاريخية وإن ردتها إلى أسباب أخرى تراها أجدى بالتقدير والاعتبار ، فما كان اختراع الآلة أو الكشف عن طاقة ليتم إلا فى محيط ارتقى فيه العلم وتقدمت الصناعة ، أو هى — بعبارة أخرى — حصيلة تطور اقتصادى طويل معقد . ولكن مما لا شك فيه أن كلا منهما يتوقف على الآخر فما كانت الأفكار لتثمر إلا فى مجتمع قد بلغ من التطور حداً تتضح فيه الأفكار وتتأكد المثل ويبدع العقل .

فالتوفيق بين النزعتين أهدى سبيل إلى تبين الحقيقة وجلاء الواقع فاذا كنا نتأثر بالتاريخ فإننا بلا شك نؤثر فيه ، وتتداعى عند هذا قوانين المادية الجدلية ، فاذا كان للمادة تأثير على حياة الإنسان ، فان هذا التأثير لا يتجاوز طبع الحياة بطابعها البارز ويبقى الفكر ليطورها إلى الكمال الذى تنشده .

وهذا التوفيق بين النزعتين هو الذى اهتدته الاشتراكية العربية فلم تعن بالنظرية قدر ما عنيت بالواقع الفعلى للتاريخ . فقامت على خلق نوع من التوازن بين الفردية والجماعية وامتزاج عالم المادة بعالم الأفكار والمثل امتزاجاً يصل بين ماضى الإنسانية وحاضرها ، ويحرر الإنسان من العقد والمتناقضات التى تدفعه إلى الصراع الحاد والثورة الدموية ، فكانت اشتراكية متميزة فى إيمانها بالدين ورسالات السماء وحق الفرد فى التملك دون السيطرة أو الاستغلال ، والتقريب بين الأفراد باذابة الفروق الطبقية بينها دون الالتجاء إلى العنف والثورة ، وكانت فى استقرائها للتاريخ أهدى سبيلا وأجلى منطقاً .

حسين فوزى النجار

كاتبان وجائزة :

أما الجائزة فهى جائزة بوليتزر الأمريكية ، وأما الكاتبان فأحدهما يسمى إروين يونجر وقد حصل على جائزة بوليتزر فى التاريخ عن كتابه « التاريخ السياسى والاجتماعى للاقتصاد الأمريكى فى الفترة ما بين ١٨٦٥ — ١٨٧٩ » وفيه يحاول المؤلف أن يحدد مصدر القوة السياسية فى سنوات البناء من خلال دراسته الاقتصادية — الاجتماعية للصراع المالى فى أمريكا إبان هذه الفترة . أما الآخر ويسمى أرنست صمويلز فقد حصل على جائزة بوليتزر فى التراجم والسير لكتابه عن « هنرى آدمز » الذى يقع فى ثلاثة أجزاء ، الجزء الأول عن « هنرى آدمز الشاب » والثانى عن « منتصف العمر » والأخير عن « الطور الرئيسى » وفى هذه الدراسة المحددة عن حياة آدمز وأعماله يجئ التركيز الأساسى على ما فى حياة آدمز من صراع داخلى ، وعلى تعبيره عما كان لديه من آراء وأفكار .

الثقافة فى الميثاق

- لا يجوز لنا أن نبحث عن الثقافة لدى فرد من الأفراد مهما يكن قدره ، أو لدى طبقة واحدة من الطبقات مهما تكن رفيعة، وإنما ينبغى لنا أن نلتمسها فى مجال أعم وأوسع ، فى المجتمع بمجموع أفراده .
- إن زيادة التخصص الثقافى التى نشاهدها فى بلاد الغرب قد تكون من دواعى انهيار الحضارة فى تلك البلاد ، فهناك ينفصل الدين عن الفلسفة وعن الفن إلى حد يهدد بالخطر فى تماسك المجتمع .
- الثقافة معرفة ، والحضارة مستوى من العيش ، وكلما ازدادت المعرفة وتنوعت ارتقى المستوى الثقافى ، وكلما ارتفع مستوى العيش ارتقى المستوى الحضارى .

أود فى بداية الأمر أن أحدد مانعنيه عندما نذكر كلمة « الثقافة » فى غضون الكلام أو فيما نقوم به من بحوث . ولقد شاع أخيراً استخدام هذا اللفظ بمعان مختلفة وفى غير تحديد . وإنما يلزم التعريف حينما يضطرب المعنى ويختلط فى الأذهان وكثيراً مايحدث الخلط فى التعبير بين « الثقافة » و « الحضارة » ، وسوف أحاول خلال هذا المقال أن أفرق بين الكلمتين . وسأستمد بعض ما أورده هنا من تعريف وتحديد ، مماقاله ت . س. اليوت فى موضوع الثقافة . من أنها نشاط جماعى أكثر منها فاعلية فردية ، مشيراً عند تفصيلات الحديث إلى أن هذه الروح الجماعية فى فهم الثقافة ، هى الروح التى تسود ميثاقنا الوطنى كلما مس الموضوع فى جانب من جوانبه .

إننا حين نتحدث عن الثقافة قد نعنى ثقافة « الفرد » أو ثقافة « طبقة » من الناس أو فئة منهم ، أو ثقافة « المجتمع » بأسره ، غير أن « ثقافة » الفرد تتوقف على ثقافة طائفة ، وثقافة الطائفة تتوقف على ثقافة المجموع . ومن ثم كانت الثقافة من حيث علاقتها بالمجتمع هى التى ينبغى أن نوليها عنايتنا وأن نضعها فى المحل الأول ، وذلك بالرغم من صعوبة تحديد معناها حينما تمس حياة شعب بأسره من الشعوب .

ثقافة الفرد وثقافة الشعب

وقد نعنى بالثقافة تهذيب السلوك ، وقد نعنى بها العلم والمعرفة ، كما نعنى بها أحياناً الاهتمام بالفلسفة أو الأفكار المجردة ، أو الشغف بفن من الفنون ، ولكننا قلما نفكر فى هذه النواحى مجتمعة وفى وقت واحد معاً . فى حين أن الإلمام بناحية

محمود محمود

واحدة من هذه النواحى – مهما بلغ حد الكمال – لا يمكن أن يضفى وحدة الثقافة بمعناها الأعم على فرد من الأفراد .

فالسلوك المهذب إذا لم يقترن بالفكر والحس السليم يجعل من صاحبه آلة تخلومن روح الإنسان، والعلم والمعـــرفة إذا لم يقرنا بحسن السلوك كانا حذلقة لاتكفى لأن تجعل من صاحبها رجلا اجتماعياً منسجماً مع المجموعة التى يعيش بين أفرادها .

والفن بغير فكر أو علم ضرب من ضروب العبث، وإذا كنا لانجد الثقافة فى ناحية واحدة من هذه النواحى دون سواها ، وإذا كنا لانعثر على فرد واحد يلم بها جميعاً إلماماً شاملا عميقاً ، فمعنى ذلك أن الفرد المثقف من جميع النواحى وهم من الأوهام . ولا يجوز لنا أن نبحث عن الثقافة لدى فرد من الأفراد مهما يكن قدره ، أو لدى طبقة واحدة من الطبقات مهما تكن رفيعة، وإنما ينبغى لنا أن نلتمسها فى مجال أعم وأوسع ، فى المجتمع بمجموع أفراده .

وبرغم وضوح هذه النتيجة التى وصلنا إليها كثيراً ماتزوغ عنها أبصارنا ، ونتطلع إلى الثقافة لدى فرد متميز فى ضرب واحد من ضروب النشاط الذهنى ، مع إلمام يسير بالضروب الأخرى، أومع جهل تام بها . فالفنان مثلا قد يسمو إلى حد العبقرية فى فنه ، ويكون منحرفاً فى سلوكه ، قليل المعرفة بالعلوم ، بل قليل الدراية بالفنون الأخرى التى لا يمارسها . والرجل النابغ بمفرده قد يضيف جديداً إلى التراث الثقافى الانسانى ، ولكن من خطأ القول أن ننعته « بالرجل المثقف » ء

ولا أرمى مما سبق إلى القول بأننـــا حينما نتحدث عن ثقافة الفرد لا نعنى شيئاً ألبتة ، وإنما أريد أن أقول إن ثقافة الفرد لا يمكن أن تنفصل عن ثقافة الطائفة ، وأن ثقافة الطائفة لا يمكن أن تنعزل عن ثقافة الشعب بمجموعه . كما أود أن أقول إن الكمال الذى ننشده لا بد أن يتناول الثقافة فى مجالاتها الثلاثة ، الفردى والطائفى والجماعى .

وكذلك لايترتب على ما ذكرت أن الطبقة التى تتابع لوناً بعينه من ألوان النشاط الثقافى ، كالفن أو العلم أو الفلسفة ، يمكن أن تتميز أو تنعزل عن المجتمع الذى تعيش فيه ، مهما تكن درجة الثقافة فى هذا المجتمع . بل إن الأمر فى الواقع على نقيض ذلك تماماً ، إذ أن التماسك الذى هو شرط لازم من شروط الثقافة لا يتحقق إلا إذا اتصلت نواحى الثقـــافة كلها بعضها ببعض ، وأسهم القائمون على كل منها بنصيب – مهما يكن يسيراً – فى النواحى الأخرى ، وكان لهم تقدير لها ولضرورتها وأهميتها . فالدين لا يحتاج إلى رجال مختصين فيه ، يلمون بأصوله وقواعده ، فحسب ، وإنما يحتاج أيضاً إلى صفوف من العابدين المصلين وراء الأئمة العارفين .

ومن المعروف أن الشعوب البدائية لا تفرق بين ناحية من نواحى الثقافة ونواحيها الأخرى . فقد يبنى الرجل السفينة التى يستخدمها فى الصيد ، وفى الطقوس الدينية ، وفى الحروب البحرية . هنا يختلط الفن بالدين ، والعلم بالعمل بالحروب بغير تمييز . وكلما تقدمت الحضارة ظهر التخصص ، حتى يتم الفصل إلى درجة كبيرة بين الدين والعلم والسياسة . وكما أن ضروب الأعمال المختلفة التى يؤديها الأفراد تصبح وراثية ، وكما أن هـــذه الأعمال الموروثة هى التى تتمثل فى طبقـــة من الطبقات أو طائفة من الطوائف ، فيؤدى التميز الطبقى إلى الصراع بين الطبقات ، فكذلك الدين

والسياسة والعلم والفن يبلغ كل منها فى تطوره حداً يؤدى إلى الصراع بينها : أيها تكون له السيادة والسيطرة ، وكثيراً ما يؤدى هذا الصراع إلى مزيد من الخلق والابتكار .

وهكذا نرى أن المجتمع فى تطوره ينتهى إلى تعدد الوظائف واختلافها ، فتظهر مستويات ثقافية متنوعة . وعندئذ تتميز ثقافة الطبقة أو الطائفة عن غيرها من ثقافات الطبقــات أو الطوائف الأخرى . ومن ثم كان من المكابرة أن ننكر اختلاف المستويات الثقافية مهما اشتد إيماننا بالمساواة الاجتماعية ، وإنما يختلف الرأى عندما نفكر فى انتقال الثقافة الطائفية : هل يكون ذلك بالتوريث، وهل لا بد لكل ثقافة طائفية من أن تعمل على انتشارها ما استطاعت ذلك ؟ أو هل يأمل المجتمع أن يكشف عن طريقة من طرق الانتقاء والاختيار تمكننا من أن نجد لكل فرد من الأفراد السبيل الذى يقوده فى النهاية إلى أن يجد مكانه فى أعلى مستوى ثقافى تؤهله له كفاياته الطبيعية ومذاهبه . وليس من شك فى أن من واجبنا أن نبحث عن الطريق العادل للانتقاء والاختيار .

وقد يبدو لنا أن تقدم الحضارة يؤدى إلى زيادة فى عدد الطوائف الثقافية المتخصصة ، غير أن هذه الزيادة المطردة قد تنتهى إلى الانحلال الثقافى ، وهو أشد ضروب الانحلال المختلفة فتكاً بالمجتمع . ومن ثم فان زيادة التخصص الثقافى التى نشاهدها فى بلاد الغرب قد تكون من دواعى انهيار الحضارة فى تلك البلاد ؛ — فهناك ينفصل الدين عن الفلسفة وعن الفن إلى حد يهدد بالخطر على تماسك المجتمع . وعندئذ تصبح الحياة تافهة لا قيمة لها ، فى حين أن الثقافة تهدف إلى أن تجعل للحياة معنى يستحق من أجله أن يعيش الإنسان .

الفرق بين الثقافة والحضارة

وإذا أردنا أن نفرق بين الثقافة والحضارة ؛ قلنا إن الثقافة هى مجموع ما لدينا من معارف فى العلوم والفنون والآداب ، وهى معارف ذهنية قد لا نمارسها فى العمل والحياة . أما الحضارة فهى العمل بهذه المعارف والعيش طبقاً لها . ولكى أوضح ما قصدت إليه أضرب لكم بعض الأمثلة :

قد يكون من الثقافة أن نلم بحقيقة القوة الكهربية وطريقة استخدامها فى الإضاءة وتسيير الآلات وإدارة الراديو والسينما والتلفزيون وغير ذلك ، وذلك دون ممارسة لهذه الأدوات ، فالبيوت قد تضاء بالزيت والقرية قد تخلو من « السينما أو التلفزيون » فى حين أن أهلها — أو بعض أهلها على الأقل ممن نالوا قسطاً من التعليم — يعرفون شيئاً عن حقيقتها .

وقد يسكن الرجل فى بيت يضاء بالكهرباء ويضم فى بيته « الراديو والتلفزيون » ويتردد على دور السينما دون أدنى علم بالكهرباء .

ومثل هذا الرجل يكون متحضراً ولا يكون مثقفاً .

وقد يجمع الفرد بين الثقافة والحضارة معاً ، وذلك إذا عرف الكهرباء من الناحية النظرية ، واستمتع بتطبيقها على هذه الأدوات .

خذ مثلا آخر : يدرس الرجل مختلف الفنون ويعمل فى دراسته إلى حد التذوق الرفيع والحكم السليم ، دون أن يقتنى من القطع الفنية قطعة واحدة يزين بها مسكنه ، هذا الرجل مثقف ثقافة فنية ، ولكنه لا يعيش على المستوى الحضارى الفنى ، وقد تجد غيره ممن لا يعرف شيئاً عن أصول الفنون ولكنه يقتنى منها روائع ، فهو متحضر من الناحية الفنية ، خال من ثقافتها . وما أجمل أن يجمع المرء فى هذا المجال بين الثقافة والحضارة .

الثقافة معرفة ، والحضارة مستوى من العيش .

وكلما ازدادت المعرفة وتنوعت ارتقى المستوى الثقافى ، وكلما ارتفع مستوى العيش ارتقى المستوى الحضارى .

وفى انتقال أى شعب من الشعوب من الاشتغال بالرعى إلى الاشتغال بالزراعة ، ومن الزراعة إلى التجارة ، ثم إلى الحياة الصناعية آخر

الأمر تدرج فى سلم الثقافة ، ذلك لأن الصناعة لا تقوم إلا على أساس مكين من الإلمام بكثير من العلوم والفنون ولا يمكن لأمة من الأمم فى العصر الحاضر أن تبلغ ذروة الثقافة إلى إذا انتقلت إلى طورها الصناعى . ومن أجل هذا حرص المستعمرون على إبقاء الشعوب المحكومة فى مستواها الرعوى أو الزراعى ، وحاولوا جهد طاقتهم ألا تتصنع الشعوب التى تخضع لحكمهم حتى لا يرتفع لديها مستوى التفكير فتتطالب باستقلالها وتنافسها فى صناعتها والمشاهد . أن حرية الفكر تقترن بالصناعة، لأن الصناعة ترتكز على الابتكار والاختراع أكثر مما ترتكز على النقل والتقليد .

ومن البديهى أن ضرورة الارتقاء الثقافى تحتم عدم التحيز أو التعصب لثقافة بعينها دون الثقافات الأخرى . فمن واجب الأمة التى تريد لنفسها التقدم أن تدرس انتاج العقول التى نبتت فى أرض غير أرضها ، ولا يتيسر ذلك إلا إذا عنيت بدراسة اللغات التى عبرت بها هذه العقول عن تفكيرها .

ولا يمكن أن يرتفع مستوى الثقافة فى بلد من البلدان إلا إذا نشأت فى هذا البلد الجامعات التى ترعى فروع المعرفة المختلفة وتعمل على انمائها .

وبما أننا نعيش فى عصر العلم فمن الطبيعى أن تستمد الثقافة بعض أصولها ومقوماتها من العلم .

وطبيعى أن يرتبط العلم بالمجتمع ، على أن هذا الارتباط لا يعنى وضع أى قيد على حرية الانطلاق الفكرى التى تهيئ للعلماء والمفكرين فرص الخلق والابتكار . وهو لا يعنى أيضاً استبعاد البحث النظرى ، لأن البحوث النظرية يجب أن تسير جنباً إلى جنب مع البحوث التطبيقية ، تبعاً لاحتياجات المجتمع وتطوره ، وقد نص الميثـاق على :

« أن العلم للمجتمع ليس عقبة تفرض على العلماء أن يلتزموا بمشكلات الخبز المباشرة وحدها . إن ذلك يصبح تفسيراً ضيقاً لرغيف الخبز الذى نريده » .

وعلى هذه الأسس ينبغى أن نرسم سـياسة التعليم فى جميع مراحله : فاذا كانت الخطة تقتضينا أن نعد العنـاصر البشرية اللازمة لأداء الخدمة الاجتماعية ، فان ذلك ينبغى ألا يصرفنا عن تزويد الطالب بالثقافة القومية والمعارف الانسانية التى توسع مداركه ، وتفتح فكره وتنمى إحساسه بالخير والجمال :

ولما كانت المشكلات الاقتصادية والاجتماعية الكبرى التى نتصدى لمواجهتها تتطلب منا حلولا علمية ، كان لابد للعلم أن يقترن بالعمل « فيجب أن يكون الفكر على اتصال بالتجربة ، وأن يكون الرأى النظرى على اتصال بالتطبيق التجريبى .

فان الوضوح الفكرى أكبر ما يساعد على نجاح التجربة . كما أن التجربة فى دورها تزيد فى وضوح الفكر وتمنحه قوة وخصباً يؤثران فى الواقع ويتأثر بهما » .

القوى العصبية والقوى المادية

على أن حياة الإنسان تحكمها القوى الروحية والقوى المادية معاً ، ولا سبيل للفصل بينهما ، فكلتاها ضرورية لبناء المجتمع السليم .

ومن هنا تثبت فى تفكيرنا ، ونحن نصوغ المبادئ والقيم التى يقوم عليها المجتمع الاشتراكى العربى أن القوى الروحية والقوى المادية ضروريتان لبناء المجتمع وأنه يجب علينا حتى يكون هذا المجتمع قوى الجسم والعقل ، سليم الروح والنفس ، أن نقيم التوازن بين ماديات هذا المجتمع وروحانياته المستمدة من القيم الخالدة النابعة من الدين .

وقد أبرز الميثاق أهمية العقيدة الدينية كضمانة أساسية لبناء مجتمع يقوم على الكفاية والعدل .

وقد تمكنت الأمة العربية بعد انتشار الإسلام وبقوة الإيمان ، من أن تصل إلى الذروة على هدى من رسالته ومبادئه وأبرز الميثاق صورة هذا الماضى لتكون نبراسا للعمل فى الحاضر والمستقبل، وصورة للقيم الخالدة التى يقوم عليهـا مجتمعنا الجديد فقال : « وفى إطار التاريخ الإسلامى وعلى هدى

من رسالة محمد صلى الله عليه وسلم قام الشعب المصرى بأعظم الأدوار دفاعاً عن الحضارة والإنسانية » .

وقد كان التراث الحضارى العربى والإيمان الدينى الواعى زاداً روحياً للشعب ، يدفعه دائماً إلى الحفاظ على مقومات حياته .

والإيمان الدينى السليم لا يتعارض مع حرية الفكر الانسانى ، ولا مع جهاد البشر نحو حياة أفضل ، بل إن العكس هو الصحيح ، فالدين يدفع الإنسان إلى التفكير الحر ، ويصده عن الجمود الفكرى والتعصب .

وقد حض الدين على متابعة التقدم العلمى ، ورفع من شأن العلم قال تعالى « يرفعُ الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات » .

كما قال « قُل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » .

لذلك كان من المنطق أن إيماننا السليم بالدين يجعلنا نرفض التعصب والجمود الفكرى ويدفعنا إلى ملاحقة التطور البشرى نحو مجتمع أفضل .

ومن أجل ذلك ذكر الميثاق « أن الإقناع الحر هو القاعدة الصلبة للإيمان والإيمان بغير الحرية هو التعصب ، والتعصب هو الحاجز الذى يصد كل فكر جديد ، ويترك أصحابه بمنأى عن التطور المتلاحق الذى تدفعه جهود البشر فى كل مكان » .

والواقع « أن جوهر الرسالات الدينية لا يتصادم مع حقائق الحياة ، وإنما ينتج التصادم فى بعض الظروف من محاولات الرجعية أن تستغل الدين ضد طبيعته وروحه . لعرقلة التقدم وذلك بافتعال تفسيرات له تتصادم مع حكمته الإلهية السامية » .

إن الدين يعنى عناية كبيرة بتنظيم طريق الانسان فى الحياة الدنيا إلى جانب عنايته بتنظيم صلة الانسان بخالقه وطريقه للحياة الآخرة .

لقد سخّر الله الكون كله للانسان وطالبه بأن يبحث فى آيات صنعه ويفكر فيها ليستعملها لما فيه خير البشرية وسعادتها . وليس العلم إلا وصفاً وبحثاً فيما صنع الله فى آفاق الأرض والسماء وتقريراً لما بث فيهما من قوى وخصائص .

إن الدين الحق ، والعلم الحق ، هما تصوير متكامل لجوانب الوجود ، وجوهر الأدوات يؤكد حق الإنسان فى الحرية والحياة .

وفى هذا يقول الميثاق « إن القيم الروحية الخالدة النابعة من الأديان قادرة على هداية الإنسان ، وعلى إضاءة حياته بنور الإيمان ، وعلى منحه طاقات لا حدود لها من أجل الخير والحق والمحبة » .

الدين يكفل للمرء حريته وعزته وكرامته ، كما يدعو إلى الأخوة الإنسانية وعدم التفرقة بين الناس ، وإلى المساواة والديمقراطية الصحيحة . « وأمرهم شورى بينهم » .

وكما يرفع الدين من مكانة العلم يكرم العمل ويدفع إليه . قال الرسول الأمين : « أطيب كسب الرجل عمل يده » .

ولما كنا ندرك مكانة القيم الروحية النابعة من الأديان ، وقدرتها على توجيه الحياة فى طريقها الإنسانى الخير العادل ، وجب أن نوفر للأديان حريتها وقداستها . وفى ذلك يقول الميثاق « إن حرية العقيدة الدينية يجب أن تكون لها قداستها فى حياتنا الجديدة الحرة » .

إن جوهر الأديان يؤكد حق الإنسان فى الحياة وفى الحرية .. وينبغى لنا أن نذكر دائماً أن حرية الإنسان الفرد هى أكبر حوافزه على النضال .

« فالعبيد يقدرون على حمل الأحجار وأما الأحرار فهم وحدهم القادرون على التحليق إلى آفاق النجوم .

* * *

فكر مفتوح لكل التجارب

ولما كانت الحرية شرطاً أساسياً لنمو الثقافة وازدهارها كان من بين الضمانات التى تكفل التقدم والتطور لأى شعب من الشعوب «فكر مفتوح لكل التجارب الإنسانية ، يأخذ منها ويعطيها ، لا يبعدها عنه بالتعصب ، ولا يصد نفسه عنها بالعقد» .

كما جاء فى موضع آخر من الميثاق «إن الكلمة الحرة ضوء كشاف أمام الدمقراطية السليمة ... إن حرية الكلمة هى المقدمة الأولى للدمقراطية، وحرية الكلمة هى التعبير عن حرية الفكر فى أية صورة من صوره» .

* * *

ومما قدمت يتبين أن الثقافة ليست لوناً من ألوان الترف تتمتع به طبقة من الشعب دون سواها. إنما هى خصيصة من خصائص الشعب بأسره يتميز بها عن غيره من الشعوب . ومن واجب الجيل الذى بلغ القمة أن ينقل ثقافته إلى الجيل الصاعد الذى يتلوه ، يحمل مشعله ، وقد يحتفظ به كما هو، أو ينميه ويضيف إليه ويطوره إلى صورة أرقى .

والثقافة – وثقافة العصر الحاضر خاصة – تستمد بعض أصولها من العلم ، ولا يكون العلم لذاته ، وإنما يكون لخدمة المجتمع . ولا تتطور الثقافة إلى صورة أفضل إلا فى جو من الحرية وعدم التعصب والإنحياز ، على أن الحوافز العميقة للثقافة إنما تنبع من مصادر الإيمان .

«فاذا كانت الأسس المادية لتنظيم التقدم ضرورية ولازمة فان الحوافز الروحية والمعنوية هى وحدها القادرة على منح هذا التقدم أنبل المثل العليا وأشرف الغايات والمقاصد» .

محمود محمود

الحقيقة والرجل :

إن كتاب الحقيقة والرجل للكاتب الروسى سيميون ل . فرانك عمل أدبى فريد . فكل صفحة تحمل طابعاً من التفكير العميق بالنسبة إلى قيم الحياة والإنسان والآله . وسيدرك القارئ أن العمل قد استغرق ٤٠ عاماً من البحث والدراسة .

ويندفع الموضوع خلال أسلوب من الجدل المقنع على سطور مائتى صحيفة من الوضوح والتماسك وبالبدء المتين بالمعرفة اليومية لينتهى بهذه الكلمات «بغض النظر عن الطريق الذى نسلكه فإننا فى يدى الله ولا نجد الهداية اعتماداً على القوة العمياء التى تحول الشر إلى كل ما هو خير» .

ولد سيميون فى موسكو ودرس القانون واعتنق الماركسية مثل بيرد يائيف ثم كرس باقى أعوام حياته للفلسفة . وفى هذا المضمار حمل مشعلا لا ينطفئ بارتياد فلسفة صادقة وكان فرانك متأثراً ببولينيى حتى النهاية . وفى عام ١٩١٢ اعتنق الأرثوذكسية وظل يتبعها حتى توفى فى لندن سنة ١٩٥٠ . ونفى من روسيا عام ١٩٢٢ إلى برلين وبعد أن قضى وقتاً سعيداً نفى مرة أخرى من ألمانيا عام ١٩٣٧ لأصله اليهودى . وبالرغم من هذا فقد ظل فيلسوفاً صادقاً وتميز إنتاجه الأدبى بأنه مصقول وطبيعى وذلك بسبب إيمانه ورحابة فكره .

لقد كان دائماً على استعداد لتسهيل أى صعوبة فى الحياة . ومن الصعب مدح تفهمه لخصومه . ونجد بعض الكتاب البسطاء يحاولون صياغة هذه الصفحات لإخفاء الحقيقة . ونتساءل من يفيده هذا البحث القيم ؟ بلاشك المسيحى يليه الفلسفى .

فما زال البعض مبلبل الفكر حول نظرية «الوجود المطلق» لهيجل . ويتساءلون عن مدى صحتها خارج عقول أبناء المدرسة الهيجلية أمثال د . برادلى و د. بول فيلنج . وهؤلاء يكثر ارتباكهم لما وصل له الفلاسفة عن النظرية الوجودية. ويزيد الأمر سوءاً اتساعه ليشمل الفلاسفة وغيرهم بما لهم من أفكار فلسفية وتحدى للحقائق المسيحية .

وقد صعق الكثيرون لنداء نيتشه بكل اللغات للاحتفال بموت الإله ، وهؤلاء حاولوا مواجهة الصعوبات فى الاعتراف برب واحد فى ظل اعتراضات ظهرت على نية الإله الحسنة بمنطق مبنى على الرعب من كل ما يسبب الدمار .

النظرية الفلسفية فى الميثاق

دكتور يحيى هويدى

صدر ميثاق العمل الوطنى عام ١٩٦٢ ، أى بعد انصرام عشر سنوات من قيام ثورة ٢٣ يوليه ١٩٥٢ وبعد تفجير الثورة الاشتراكية فى يوليو ١٩٦١ بعام واحد تقريباً . ولعل أول ما قد يتبادر إلى الأذهان فى هذا الصدد هو أن نسأل : أترى كانت هذه الفترة التى سبقت ظهور الميثاق « مدة حمل » كافية لظهور الجنين فى صورة متكاملة ؟

فقد ينظر البعض إلى تلك الفترة على أنها لم تهيئ درجة كافية من النضج لنظريتنا الفلسفية الاشتراكية وأغلب الظن أن هؤلاء الذين يذهبون إلى هذا الرأى كانوا يأملون أن تجئ مبادئنا الاشتراكية أكثر يسارية مما ظهرت عليه فى الميثاق .

• فلسفتنا التى ظهرت معالمها فى الميثاق لم تضع فى اعتبارها أن تقدم للناس مذهباً انتهى تطوره ، وأقفل الدائرة على نفسه ، وركبت فيه الأفكار تركيباً جامداً صارماً على نحو ما نجد ذلك فى المذاهب المتزمتة المعيارية الدوجماطيقية .

• إننا لا نقول تبعاً لهذا باشتراكية عربية ، ولا نقول بتطبيق عربى للاشتراكية ، بل نقول بإضافة عربية للاشتراكية ، فنحن قد أضفنا إلى الاشتراكية العالمية جديداً لكننا لم ننفصل عنها لأن اشتراكيتنا نابعة من واقعنا ولكنها متضامنة مع الخط الاشتراكى العام .

والحق أنه ليس فى مبادئنا ما يمنع من أن نتجرع جرعة أخرى من اليسار لضمان مزيد من العدالة الاجتماعية ، ومزيد من ملكية الشعب لوسائل الإنتاج ، ومزيد من الرقابة الشعبية على هذا الإنتاج وبخاصة فى هذه الأيام التى يظهرنا التطبيق الاشتراكى فى كثير من الحالات على أن الرجعية ما زالت تطل برأسها ، وأنها ما زالت تتحين الفرصة لكى تتجمع من جديد . لكن الأمر الذى لا شك فيه أنه مهما بلغت عدد الجرعات اليسارية التى تجرعناها والتى سنتجرعها فى المستقبل ، فاننا لن ننحاز أبدا ، ولن يجئ اليوم الذى نصبح فيه جزءاً من كتلة ، ونقف فيه « على اليسار » .

ومن أجل هذا ، نقول فى اطمئنان إن ميثاق العمل الوطنى قد قدم لنا نظرية فلسفية متكاملة واضحة الاتجاه ، وننادى بأن الفترة السابقة على وضعه كانت كافية لتبين طريق فلسفتنا .

لكننا نقول وننادى بهذا لسبب آخر أيضاً ، وهو قطع الطريق على الذين يظنون أنه ما زال من حقهم أن يفصلوا بين النظر والعمل ، بين النظرية والتطبيق . إننا نقول وننادى بهذا لمقاومة هذا الازدواج الذى يدفع بعض كتابنا وأدبائنا إلى القول بأن الأديب أو الفنان أو الفيلسوف قد يظل « يمينياً » فى أدبه وفنه وفلسفته ، بالرغم من أنه يسارى فى نظرته الاجتماعية والاقتصادية ، قد يكون فردانياً فى الحالة الأولى ، اشتراكياً فى الحالة الثانية . فان مثل هذا الازدواج لا يمكن أن يكون ، ولم يقل به أحد فى أية نظرية اشتراكية جادة .

ومن أجل هذا أيضاً ، نقول فى اطمئنان إن ميثاق العمل الوطنى قد قدم لنا نظرية فلسفية متكاملة واضحة الاتجاه ، وننادى بأن الفترة السابقة على وضعه كانت كافية لتبين طريق فلسفتنا .

لهذين السببين إذن : أعنى من أجل معارضة هؤلاء الذين يقولون إننا نتحرك نحو مذهب معين ، وكذلك من أجل معارضة أولئك الذين يريدون أن يفصلوا بين الفكر والعمل أو بين ضربين من التفكير فى داخل عقل الإنسان الاشتراكى ، نقول وننادى بأن ميثاق العمل الوطنى قدم لنا نظرية فلسفية متكاملة .

* * *

غير أن الأمر قد يكون بحاجة إلى وقفة قصيرة لمناقشة الأساس الذى يقوم عليه هذا الازدواج الذى يراود تفكير بعض كتابنا ممن يقولون بأن الإنسان قد يكون فردانياً فى أدبه وفنه وفكره ، اشتراكياً فى نظرته الاجتماعية والاقتصادية .

فقد كتب أستاذنا الدكتور طه حسين ، بنظرته الثاقبة النفاذة دائماً ، فى كتابه « ألوان » الذى ظهر عام ١٩٥٢ مفرقاً بين اليمين واليسار تفرقة واضحة ، أحسب أنها هى الأصل فى تصور الكثيرين لمفهوم هاتين اللفظتين . فمفهوم اليمين عند أديبنا الكبير مرتبط بالحرية ، أما اليسار فان مفهومه عنده مرتبط بالعدل . ومعنى هذا أن الأديب اليمينى هو الذى يدافع عن حرية الأدب والأديب ، أما اليسارى فهو الذى يدافع فى أدبه عن قضايا العدل الاجتماعى ، ويسخر قلمه فى خدمة العدالة الاجتماعية . إلا أن أديبنا الكبير قال بجواز التوفيق بين العدل والحرية . وهو يفهم هذا التوفيق لا بمعنى أن يكون الإنسان قائلا بالعدل مرة وبالحرية مرة أخرى ، بل يفهمه على أساس أن تطبيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية لا يمنع من ترك بعض الحرية للأفراد فى استغلال ملكياتهم . ويضرب لهذا مثلا من الاشتراكية المسيحية التى ذهب أصحابها — كما يروى لنا الأديب الكبير فى صدق — إلى الدفاع عن الإصلاح الاجتماعى ، بل وإلى التطرف فيه وفى الأخذ بالأساليب الاشتراكية ، ثم لم يمنعها هذا من الاعتراف برأس المال الخاص

وبالملكية الفردية فى حدود . ويفهم هذا التوفيق أيضاً على أساس أن ممارسة الحرية على نحو ما ينبغى لا بد أن تنتهى بصاحبها إلى ضرب من الالتزام بالواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه الإنسان ، ومن ثم لا بد أن تنتهى به إلى الإقرار بالتضامن الاجتماعى والاعتراف بالعدالة الاجتماعية . ويضرب لهذا مثلا من أدبنا العربى . فيقول فى مقال له فى نفس الكتاب تحت عنوان « الأدب بين الاتصال والانفصال » مدافعاً عما أطلق عليه اسم « الأدب المتضامن » ومهاجماً بعنف ما أسماه « بالأدب المعتزل » إن « أدبنا العربى كان حياً قوياً حين تضامن مع الحياة الواقعية ، وكان فاتراً متهالكاً حين اضطرته الظروف إلى الاعتزال » . ويقول عن الأديب المعتزل إنه طفيلى . ويقول إن الشاعر فى الجاهلية كان من أفراد القبيلة يحيا بحياتها ، فان خرج عن هذا التضامن فهو الخليع الذى أراد أن يعيش عيشة الصعاليك . ويقول إن الأدب الإسلامى كان متضامناً كله . فكان الشعراء يتقارضون قصائدهم دفاعاً عن الإسلام . وكان هذا الأدب متضامناً حين نشأت الأحزاب السياسية . وحين انحاز كل شاعر إلى حزب من الأحزاب . فقد انحاز الأخطل إلى بنى أمية ، وانحاز الفرزدق إلى العثمانية ، وانحاز جرير إلى الزبيريين ثم باع شعره لبنى أمية . وفى العصر العباسى حرض ضد الزنج واستحث أهل بغداد لنصرة الموفق . وشارك المتنبى مع العرب ضد التدخل الفرسى والتركى فى قصر الخليفة ، وشارك مع القرامطة فى سخطهم على النظام الاجتماعى ومحاولتهم تغيير هذا النظام . . الخ .

من هذا يتضح لنا أن أديبنا الكبير قد أقام التفرقة بين اليمين واليسار على أساس التفرقة بين القائلين بالحرية والمدافعين عن العدالة الاجتماعية ، وهو أساس سليم فى مجموعه . إلا أنه لم يفهم من الحرية أبداً ما يفهمه البعض من أنها تعنى الفردانية والاعتزال ، بل فهمها على أنها تعنى الحرية الملتزمة المتضامنة . وبهذا أصبح الطريق ممهداً للجمع بين اليمين واليسار . وانطلاقاً من هذا الفهم الواعى للحرية سيتعــذر علينا أن نفرق فى مجتمع مثل مجتمعنا بين مفكر يمينى ومفكر يسارى . فكل كتابنا وفنانينا يساريون لأنهم يؤمنون بالعدالة الاجتماعية وبالاشتراكيــة ويدافعون عنهــا بقلمهم وفنهم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . وكلهم يمينيون لأنهم يؤمنون بالحرية الملتزمة ، أو هكذا نفترض .

لكننا نعلم أن الحرية لا تعنى عند اليمينى المتطرف الحرية الملتزمة ، بل تعنى الحرية الفردية الخالصة ، الحرية التى ترفض الالتزام بأى موقف ، والتى يعيش صاحبها كما كان يعيش الشاعر الخليع فى الجاهلية ، على نحو ما يقول أستاذنا الدكتور طه حسين . ومن العسير أن نلتقى بين أدبائنا وفنانينا بأديب أو فنان واحد يدافع عن هذا النوع من الحرية . أما من يدافع منهم عن الحرية الفردية خشية أن يكون فى الالتزام حد من انطلاق الأديب أو الفنان ، وإشفاقاً على الخيال من أن ينضب ويجف ، فاننا لا نفهم كيف يكون الالتزام قيداً لانطلاق الفنان وحريته ، وندعو صاحب هذا القول إلى أن يظهرنا على آيات خياله فى تعميق واقعنا . إذ أن واقعنا الحاضر بحاجة إلى خياله وخيال غيره .

أما الذى يستعصى علينا فهمه حقاً فهو : كيف يتسنى للأديب أو الفنان أو المفكر أو الفيلسوف فى مجتمع اشتراكى أن يشطر نفسه إلى شطرين : فينادى بالفردانية فى أدبه أو فنه أو فلسفته ثم يدافع عن العدالة الاجتماعية فى نظرته الاجتماعية والاقتصادية؟ إننا نفهم أن يتم هذا الشطر فى مجتمع رأسمالى مثل المجتمع الإنجليزى أو المجتمع الفرنسى . فيكتب برتراند رسل مثلا فى المجتمع الأول فلسفة وصفية تحليلية تهدف إلى خلخلة الوجود الواقعى بمادته

وأشخاصه وزعزعة اليقين العلمى ، ثم يقف بعد هذا مدافعاً عن قضايا الشعوب فى الحرية والسلام . ويكتب جان بول سارتر مثلا فى المجتمع الثانى فلسفة فى الوجود والعدم لا يمكن وصفها — على الأقل فى صورتها القديمة — بأنها تقدمية ، ثم يهب مدافعاً هو الآخر عن قضايا الشعوب فى الحرية والسلام ، وقضايا الكادحين فى العدالة الاجتماعية . ونحن لا نشكك هنا فى صدق دفاع برتراند رسل وجان بول سارتر عن قضايا الحرية وكفاح الشعوب . فانه لا يخالجنا أدنى شك فى صدق دفاعهما هذا . لكن كل ما نقول به هو أن هذا الازدواج بين آرائهما الفلسفية ومواقفهما أو نظراتهما السياسية والاجتماعية جائز فى مجتمعهما ، غير جائز ، أو ينبغى أن يكون كذلك ، فى مجتمعنا .

• • •

لهذا ، ومن أجل معارضة هذا الرأى وذاك الآخر الذى يقول فيه أصحابه إننا نتحرك نحو مذهب معين ، ندافع عن وجهة النظر التى تقول بأن الميثاق قدم لنا نظرية فلسفية : نظرية لا تقف عند رسم الخطوط العريضة لثورتنا الاجتماعية والاقتصادية بل تتجاوزها إلى رسم الإطارات التى يتحرك فيها تفكير الإنسان العربى فى الجمهورية العربية المتحدة ، أيا كان هذا الإنسان سواء كان عاملا أو فلاحاً أو أديباً أو فناناً أو مفكراً .

ومع هذا كله ، فاننا لا نقصد بهذا الكلام أنه قد أصبح لنا مذهب فلسفى متكامل ، وأن نسقاً فكرياً أو بناء فلسفياً شامخاً قد تم تشييده بظهور الميثاق . إذ من الواضح أن مذهباً بهذا المعنى لم يتم بناؤه بعد . وأغلب الظن أنه لن يرى النور أبداً . وذلك لأن فلسفتنا التى ظهرت معالمها فى الميثاق لم تضع فى اعتبارها أن تقدم للناس مذهبــاً انتهى تطوره ، وأقفل الدائرة على نفسه ، وركبت فيه الأفكار تركيباً جامداً صارماً على نحو ما نجــد ذلك فى المذاهب المتزمتــة المعيارية الدوجماطيقية ، والنظريات التوكيدية الإيقانية . وفلسفتنا لم تضع فى اعتبارها أن تقدم للناس مذهباً كهذا لا لشىء إلا لأنها فلسفة متفتحة أرادت منذ ظهورها أن لا تعزل نفسها عن واقعنا الاجتماعى المتطور الذى يرفض أن يحصر نفسه فى قوالب معدة ، وتشكيلات جاهزة ومقولات عقلية ميتة . إنها أرادت منذ قيامها أن تظل تعبيراً عن هذا الواقع الذى تمده كل يوم روافد كثيرة بتيارات مائية لا حصر لها ، بعضها سطحى والبعض الآخر عميق تحتى ، لكنها تتفق جميعها فى أنها تحمل بين أمواجها عناصر الحياة ، وتتفق فى أنها استجابة لمواقف غنية ، تثرى بها تجربتنا مع الواقع .

فليس لدينا إذن — ولن يكون لنا — مذهب فلسفى إنما لدينا نظرة فلسفية متطورة متفتحة ، لدينا إطار عام ومجال فكرى كلى نتحرك فيه بحرية ، ونحاول تعميقه فى كافة الاتجاهات .

والأمر هنا فى الفلسفة شبيه بما لدينا فى السياسة والاقتصاد . فليس لدينا مذهب سياسى ولا مذهب اقتصادى بالمعنى الذى حددناه لكلمة مذهب . ولكن لدينا نظرية سياسية ولدينا نظرية اقتصادية . ونحن نتحرك فى مجال السياسة والاقتصاد وفقاً لهذه النظرية . ولم يناد عاقل بأن نجمد نشاطنا السياسى والاقتصادى حتى يكتمل بناء مذهبنا السياسى أو الاقتصادى . إننا لا نتحرك فى ميادين السيــاسة والاقتصاد والفلسفة والفكر نحو مذهب معين . ولكننا نتحرك فى إطار نظرية فلسفية وسياســية واقتصادية ، نأمل أن تكتسب مزيداً من الوضوح عن طريق التطبيق .

ولنا أن نسأل بعد هذا : هل هذه النظرية الفلسفية التى قدمها لنا الميثاق نظرية للاشتراكية

العربية أى لاشتراكية قائمة بذاتها مستقلة عن كل النظريات الاشتراكية التى ظهرت فى العالم ، ومنفصلة عن الخط الاشتراكى العام ؟ أم أن هذه النظرية تمثل وجهاً من وجوه النظرية الاشتراكية العالمية وإضافة لها فى الوقت نفسه ؟

إننى أميل إلى الأخذ بهذا الطرف الأخير ، لأن الحياد الفلسفى لا ينفع هنا . فاذا كان بوسعنا أن نتحدث عن حياد فلسفى بين المثالية والمادية لنجنب أنفسنا شطط الاتجاهين من الناحية النظرية المذهبية ، فليس من حقنا فى مجال الاشتراكية أن ننفصل عن الخط الاشتراكى العالمى . لأن الانفصال عنه معناه المهادنة مع الرأسمالية وفلسفتها المثالية .

إن الحديث عن « اشتراكية عربية » بقصد الانسلاخ عن الاشتراكية العالمية يصبح لا معنى له إلا التراجع عن الالتزام بالاشتراكية ، ويوحى بأننا نستعمل الاشتراكية كواجهة فقط ، ويفتح المجال أمام أعدائنا أن يتهمونا بأننا لسنا جادين فى الأخذ بالاشتراكية ، مع أن اشتراكيتنا لا تختلف عن جوهر أية اشتراكية أخرى فى أنها تقوم على منع استغلال الإنسان للإنسان . ومعنى هذا أن وصف اشتراكيتنا بأنها عربية بهذا المعنى الذى حددناه يؤدى بنا إلى نتائج وخيمة .

هل نقول بعد هذا بتطبيق عربى للاشتراكية ؟ كلا . لأن التطبيق يفترض البدء بالنظرية الاشتراكية العالمية . وهذا ما لم يحدث عندنا . إذ أننا لم نبدأ بأية نظرية ، بل بدأنا من واقعنا . ثم قمنا بالثورة على هذا الواقع بهدف تغييره ، بالفكر والعمل ، فكان لا بد أن نلتقى بالاشتراكية العالمية ، لا لقاء مصادفة ، بل لقاء حتمياً . ومع هذا ، فلم يدر بخلدنا منذ أن قامت الثورة الاشتراكية عام ١٩٦١ أننا بالتزامنا بالاشتراكية قد أصبحنا ندور فى فلك من الأفلاك ، أو أننا نطبق نظرية من النظريات ، بل كل ما نشعر به أننا فى حركة ثورية مستمرة نواجه بها مشاكلنا النابعة من واقعنا .

إننا لا نقول تبعاً لهذا باشتراكية عربية ، ولا نقول بتطبيق عربى للاشتراكية ، بل نقول بإضافة عربية للاشتراكية . فنحن قد أضفنا إلى الاشتراكية العالمية جديداً ، لكننا لم ننفصل عنها ، لأن اشتراكيتنا نابعة من واقعنا ، ولكنها متضامنة مع الخط الاشتراكى العام .

* * *

وإذا أردنا بعد هذا أن نوضح جوهر النظرية الفلسفية التى قام عليها الميثاق لنتبين ما أضافته اشتراكيتنا من جديد إلى الاشتراكية العالمية ، فعلينا أن نبرز نقطتين رئيسيتين لا قيام لأية فلسفة اشتراكية واقعية إلا بهما ، وأعنى بذلك :

أولا – احترام الواقع والإيمان الراسخ بأنه المعلم الأول للفكر لأنه يتعدى نطاقه ، ولأن الفكر بكل مقولاته وإطاراته العقلية الجاهزة لا يستطيع أبداً أن يطوق الواقع .

وهذا ما نعبر عنه ببساطة فى حديثنا عن أهمية التطبيق العملى فى الفلسفة الاشتراكية . وبالرغم من بساطة هذه الحقيقة ووضوحها ، إلا أنها لم تلق العناية من الفلسفات المثالية التى تتفق جميعها فى أنها ثارت على الواقع لتختزنه فى مقولات الفكر النظرية ، واكتفت بعد هذا بأن قنعت بالنظر إليه من خلال إطاراتها الذهنية التى أعدها الفيلسوف إعداداً مسبقاً أولياً . الأمر الذى يوضح لنا السبب الذى من أجله جعلت الفلسفات المثالية من مهمتها مجرد تقديم تفسيرات نظرية للواقع ، تفسيرات من يقف من الواقع موقف المتفرج فقط . وهذا على عكس ما يجرى فى الفلسفات الاشتراكية الواقعية التى بالرغم من احترامها العميق للواقع الكونى والاجتماعى ومن اعتقادها الراسخ بأنه أكبر من كل فكر ، إلا أنها أضافت إلى الإنسان مهمة تغيير

الواقع ، وإعادة تشكيل الحياة ، وذلك عن طريق العمل أو الفعل فى المحل الأول ، أو عن طريق العمل والفعل اللذين يغذيهما الفكر .

غير أن احترام الواقع إما أن يكون على حساب الفكر ، وإما أن يكون قائماً على الديالكتيك الحى بين الفكر والواقع . والموقف الأول هو الموقف الشائع فى الفلسفات الاشتراكية . وهو موقف يصبح فيه الفكر انعكاساً للواقع أو مجرد ظل له ، ظاهرة هامشية ليس إلا من ظواهر الواقع ، حلقة من حلقاته لا غير . الفكر فى الفلسفات الاشتراكية مرآة تنطبع عليها مؤثرات حسية مختلفة تأتيه حيناً من الداخل أو من التركيب العضوى للبدن وحيناً آخر من الخارج أو الواقع المحيط . الفكر أو الشعور فى الفلسفات الاشتراكية له تاريخ مادى ، داخلى وخارجى ، يؤدى فى نهاية الأمر إلى إفراز الفكر ، كما يفرز البدن حبات العرق .

لكن الإيمان الراسخ بالديالكتيك الحى بين الفكر والواقع جعل للفكر فى اشتراكيتنا دوراً إيجابياً يختلف كثيراً عن ذلك الدور السلبى .

الفكر فى اشتراكيتنا يسهم مع العمل إسهاماً إيجابياً فى تحريك الواقع ، وتغيير وجهه ، وإعادة تشكيله من جديد . وذلك لأنه يؤثر فيه فى الوقت الذى يتأثر به ، ويسمعه كلمته فى الوقت الذى ينصت له ، ويوحى إليه فى الوقت الذى يستوحيه .

وهذا الإيمان نفسه بالديالكتيك الحى بين الفكر والواقع من شأنه أن يجعلنا نفهم العلاقة بين الإنسان والتاريخ على أنها علاقة تأثير وتأثر : تأثير من جانب الإنسان فى التاريخ ، وتأثر بأحداثه وحتميته . فمن الأمور المألوفة فى الفلسفات الاشتراكية الحديث عن المسار الحتمى للتاريخ ، وتقديم الإطار التاريخى لنا على أنه قدر لا يملك البشر أن يحيدوا عنه . لكن اشتراكيتنا بالرغم من إيمانها بحتمية التاريخ ، إلا أنها لم تشأ أن تجعلها حتمية مطلقة ، بل جعلتها حتمية تتخللها منافذ كثيرة للحرية ، يطل منها الإنسان على التاريخ وهو على يقين من أنه يستطيع أن يغير من اتجاهه ، ويلوى عنقه .

ثانياً : تتفق الفلسفات الاشتراكية فى أنها تتخذ نقطة بدئها من الصراع الحى فى الواقع ، من التناقضات الصريحة القائمة بين ظواهره الكونية والاجتماعية على السواء ، من جدل الطبيعة والمجتمع معاً . والاشتراكية التى لا تعترف بهذا الجدل وتستبدل به جدل الفكر (المثالية) أو جدل الإنسان (الوجودية) لا تحمل من الاشتراكية إلا اسمها . وذلك لأن الصراع بين الأفكار الذى اهتم به الفلاسفة المثاليون وجعلوا منه بديلا للصراع القائم بين ظواهر الواقع ، انتهى بهم إلى أن جعلوا التاريخ كله يمشى على رأسه ، فى حين أننا نعلم أنه يسير بقدميه . أما الفلاسفة الوجوديون الذين استبدلوا بالصراع القائم بين ظواهر الواقع ، صراعاً آخر حصروه فى الكائن البشرى ، المتزمن بزمانه الوجودى الخاص ، انتهى بهم الأمر إلى أن قدموا لنا واقعاً جديداً ، هو واقع الإنسان الفرد ، الذى يظل يتذبذب بين ماضيه ومستقبله ، يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، فى حركة متميعة ، يلتحم أثناءها بمواقف لزجة ، تتلاشى فيها الأهداف والغايات ، ويستحيل الفعل الإنسانى إلى سراب يغذيه الوهم والخيال .

الإقرار بالصراع القائم بين ظواهر الواقع الكونى والاجتماعى نقطة بدء رئيسية فى كل فلسفة اشتراكية . لكن الاعتراف بهذا الصراع وبحتميته قد ارتبط دائماً فى الفلسفات الاشتراكية بنظرة إلحادية ، فى ميدان الواقع الطبيعى أو الكونى ، وارتبط فى ميدان الواقع الاجتماعى ، بنظرية فى العنف وبصورة دموية للصراع بين الطبقات .

هنا أيضاً فى هذا المجال قالت اشتراكيتنا كلمتها وأضافت إضافتها البناءة الطريفة .

ففى ميدان الواقع الكونى ، اعترفت بالصراع القائم بين ظواهر الواقع ، وبالجدل القائم بين ظواهره ومتناقضاته ، لكنها نظرت إلى هذا كله ولم تجد فيه ما يتناقض مع الدين . فاذا كان القول بالصراع والجدل الكونيين ، وارتباط الأسباب بالمسببات ارتباطاً حتمياً قد أدى عند معظم من يقول به إلى الاعتقاد بأن الطبيعة تقف على أرجلها وحدها بدون خالق لها ، فان اشتراكيتنا لم تر هذا الرأى ، بل رأت أن الطبيعة إذا كانت تستطيع أن تقف على أرجلها وحدها فى مواجهة الفكر ، فانها لا تستطيع ذلك فى مواجهة الله .

وهى فى هذا تتمشى تماماً مع الفلسفة القرآنية . والتاريخ فى هذا يعيد نفسه . ففى مطلع هذا القرن كتب فرح أنطون فى مجلة « الجامعة » سلسلة من المقالات ذهب فيها إلى تكفير الفيلسوف الأندلسى أبى الوليد بن رشد ، لأنه قال بارتباط حتمى بين الأسباب والمسببات ، وهو قول لا يدافع عنه – هكذا توهم – إلا العلماء الملحدون . فعرض السيد محمد رشيد رضا صاحب مجلة « المنار » ما كتبته « الجامعة » على الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وطلب منه الرد . فانبرى بالرد على صفحات « المنار » موضحاً أن الاعتقاد بوجود نظام فى الطبيعة ، وقيام علاقة حتمية بين الأسباب ومسبباتها لا يتعارض مطلقاً مع الإقرار بوجود إله خالق ، شاءت حكمته أن يجرى كل ما فى الكون على سنن دقيقة محكمة . يقول الأستاذ الإمام : « فلا يمكن لأهل هذا الدين (الإسلامى) ، وهو هو ، أن يقطعوا كل علاقة بين الأسباب فى هذا العالم والمسببات . . . إن دينهم لم يوضع أساسه على وعث من الخوارق لا يلبث أن يخسف بالمسالك فيه إذا سال عليه سيل الدليل . وإنما وضع على مستقر من الحقائق لا يتزلزل بالقائم عليه ، مهما عظم المقال والقيل . وليس من الممكن لمسلم أن يذهب إلى ارتفاع ما بين حوادث الكون من الترتيب فى

ثلاثة ظلال للعصر :

« فى لحظات عدم الاكتراث أجد نفسى أتكلم عن الفن الحديث وكأنه – وهو ليس كذلك بالطبع – هو كل شىء » هكذا يقول الناقد الفنى لصحيفة التايمز وحجته فى ذلك أن الأغراض المتباعدة والمتصلة بالفنون التشكيلية لم تبرهن من قبل على فعاليتها كما برهنت على ذلك فى المعارض الثلاثة التى أفتتحت فى لندن فى الأسبوع الماضى . فكل من المعارض يبدو فى الظاهر كالأثنين الآخرين من حيث التقدم والتطور ، ولكنه فى الحقيقة مختلف تماماً من حيث التصور والإدراك .

ففى معرض « الهوايت شابل » ويوجد معرض بريان نيل للنحت ، هو يجنح قليلا إلى العزلة والاستبطان ولقد أكد هذا المعرض مكانة نيل بالنسبة إلى كل من كارو وبولوزى وجعله أكثر المثالين تأثيراً فى الجيل البريطانى الصاعد . ويوحى كل من كارو ونيل بالمقارنة الشيقة ، فكلاهما يصنع تشكيلاته من المعدن وكلاهما مغرم بالتشييدات الزاحفة على الأرض والمرتفعة على غير قاعدة . ولكن الاختلاف بينهما أكثر أهمية من التشابه ، فكارو أشد صرامة على الرغم من ألوانه الزاهية ، وهو فى الوقت نفسه أقل أهمية من زميليه نيل وبولوزى . ولقد كان تأثير كارو عظيماً على من هم أصغر منه سناً ، أما نيل فقد استوعبت أعماله نسبة لا بأس

السببية ، إلا إذا كفر بدينه قبل أن يكفر بعقله » .

وأود أن أوجه عناية القارئ الكريم إلى أن هذا الذى كتبه الأستاذ الإمام فى مطلع هذا القرن دفاعاً عما فى الطبيعة من جدل وديالكتيك ونظام لم يوقعه بامضائه ، بل ظهر فى مجلة « المنار » على أنه « دفع وهم عن فلسفة ابن رشد والمتكلمين لأستاذ حكيم وفيلسوف عليم » . لكن العهد الذى كتب فيه هذا الكلام قد مضى وغبر . وأصبح اليوم الحال غير الحال . فهل يراد بنا أن نرجع القهقرى ونتشبث بجدل آخر غير جدل الطبيعة والمجتمع ، متوجسين خيفة من أن الاعتراف به سيوقعنا فى الإلحاد ؟ !

أما فى ميدان الواقع الاجتماعى ، فبالرغم من أن الميثاق قد اعترف بالصراع القائم فيه حيث يقول : « الصراع الحتمى والطبقى بين الطبقات لا يمكن تجاهله أو إنكاره » ، إلا أنه رأى أنه ينبغى أن يحل حلا سلمياً فى إطار الوحدة الوطنية وعن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات ، على نحو ما هو معروف . واعتراف الميثاق بالصراع الحتمى بين الطبقات قائم أساساً على إيمانه العميق بكيان المجتمع ، إلى جانب إيمانه بالإنسان الفرد . أو قل — إن شئت — إنه قائم على إيمانه بالفرد المنخرط فى المجتمع ، الممتد بجذوره فيه . وهو فى هذا متفق أيضاً مع الفلسفة القرآنية . وذلك لأن أغلب الظن أن الإنسان الذى جاء فى الآية الكريمة أنه حمل الأمانة بعد أن عرضت على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها ، ليس هو الإنسان الفرد بل إنسان المجتمع ، لأن الكائن الفرد لا يستطيع وحده أن يحمل الأمانة ، ولأن يداً واحدة لا تصفق . أما الحل السلمى الذى رأى الميثاق أن يحل به الصراع بين الطبقات ، فانه يستند أساساً على نظريته فى « قوى الشعب العاملة » ، وهى تمثل أيضاً إضافة جديدة إلى الفلسفة الاشتراكية .

من أجل هذا كله ، نقول إن الميثاق قدم لنا نظرية فلسفية . ونقول كذلك إن اشتراكية الميثاق ليست اشتراكية عربية ، وليست تطبيقاً عربياً للاشتراكية ، بل هى بالأحرى إضافة عربية جديدة للاشتراكية .

يحيى هويدى

بها من النظارة . فتصميماته المصنوعة من الصلب شكلت بطلاقة غير عادية وتجديدات على جانب كبير من الأهمية . ولقد اعترف نيل فى أجوبته المنشورة فى مقدمة « الكتالوج » بأنه يعتبر نفسه فناناً سيرياليا وفى الوقت نفسه استمراراً للطابع الرومانسى الذى ساد القرن التاسع عشر ، مثله فى ذلك مثل الفنان جراهام سوزرلاند الذى اتصل نيل ببعض أعماله اتصالا مباشراً .

والاتجاه المغاير تماماً لهذا الاتجاه هو الذى نراه فى المعرض المقام «بالأكسيوم جاليرى » فى « ديوك ستريت » واتساع المعرض فى ذاته يعتبر قطعة فريدة من قطع التصميم المعمارى . وهو يحتوى على فناء للنحت مكن للمعروضات الفنية من أن تظهر فى تمام التوافر والانسجام مع الهندسة المعمارية للمعرض . ويوجد بالمعرض بعض أعمال الفنان مايكل تيزيان الفائز حديثاً بالجائزة الأولى فى معرض جون مور المقام فى ليفربول . المهم أن ما قدمه « الأكسيوم جاليرى » يعتبر فى رأى ناقد التايمز فناً خالياً من الخرافات ، وهذا الشعور تجاه الفن الحديث هو الذى يكسبه فى رأى الناقد مكانة خاصة فى الوقت الحاضر .

● ● ●

محمد إقبال .. والفكر الدينى الحديث

دكتور عبد القادر محمود

ننشر هذا المقال بمناسبة الاحتفال بذكرى شاعر الإنسانية وفيلسوف الذات الإسلامية محمد إقبال .

* * *



ج . الأفغانى

قالوا عن إقبال :

« إقبال هو الذى دعانا إلى الخير وأشاع فينا هذا الأمر بأن نعرف أنفسنا وحقوقنا ونجاهد فى سبيل الحق والخير والجمال » .

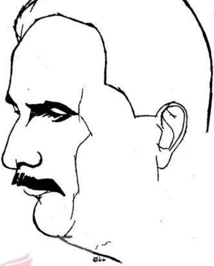
طه حسين



م . العقاد

« إذا وجب للعظماء حقهم فى كل زمن ، وإذا كان هذا الحق أوجب ما يكون على الشرق فى هذا الزمن ، وإذا نظرنا حولنا نبحث عن مثال .. فذلك المثال هو إقبال ، وذكرى إقبال » .

عباس محمود العقاد



م . إقبال

« إذا كان حسان شاعر الرسول ، فإن إقبالا شاعر الرسالة . وإذا كان حسان من نازعه شرف الدفاع عن محمد، فليس لإقبال من ينازعه شرف الدفاع عن المحمدية » .

أحمد حسن الزيات

« ذلكم إقبال العظيم الذى نحتفل اليوم بذكراه تعريفاً به ودعوة إلى مذهبه، وتحريضاً على قراءة شعره وفلسفته ، وهما تصوير الحياة الدافقة ، وحداء القافلة السائرة الجاهدة » .

عبد الوهاب عزام

« لم يكتف إقبال بأن يتجه برسالته هذه إلى أبناء وطنه المسلمين فى الهند ، بل توجه بها إلى مسلمى العالم كافة ، وقصد بها أن تكون رسالة عالمية للناس جميعاً حيثما كانوا من أرجاء الأرض » .

محمد حسين هيكل

إذا كانت مدرسة جمال الدين الأفغانى قد أسهمت فى خلق ثورة فكرية تجديدية فى التفكير الإسلامى ، وحملت لواء الثورة ضد الحركات الاستعمارية فى المشرق القريب والبعيد — فان مدرسة محمد إقبال هى المدرسة الأولى التى حملت لواء الثورة التجديدية فى الفكر الإسلامى ، وبخاصة ضد دعاوى الوضعية والماركسية وفى معاقلها فى الغرب قبل الشرق القريب والبعيد ، وباللغة الأوربية التى كان يكتب بها إقبال أهم تراثه العظيم . فإذا ذكرنا أنه فى الوقت الذى كانت فيه مدرسة الأفغانى تؤدى رسالتها . قبل وبعد الاستعمار الأوروبى للشرق ، وكانت مدرسة إقبال تعمل فى حركتها الاحيائية الجديدة فى الشرق والغرب — وبخاصة منذ مطالع القرن العشرين — فإننا يجب أن نذكر مدرسة ثالثة خرجت بفطرتها ودراستها الواسعة جامعة لما بين المدرستين وهى مدرسة العقاد .

إقبال وحركة التجديد

سؤالنا اليوم هنا : ما مكان «إقبال» من تجديد الفكر الدينى ؟

وسؤالنا قبل ذلك هو : ما الذى دفع « إقبال » لحركته التجديدية فى الفكر الإسلامى عامة ؟

يجيب إقبال واضعاً النقط على الحروف فى كل ما يخص الثقافة الأوربية والإسلامية بأن التفكير الدينى فى الإسلام قد ظل راكداً خلال القرون الخمسة الأخيرة ، وأنه « قد أتى على الفكر الأوروبى زمان تلقى فيه وحى النهضة عن العالم الإسلامى » . ومع ذلك « فإن أبرز ظاهرة فى التاريخ الحديث هى السرعة الكبيرة التى ينزع بها المسلمون فى حياتهم الروحية نحو الغرب ؛ ولا غبار على هذا المنزع فإن الثقافة الأوروبية فى جانبها العقلى ليست سوى إزدهار لبعض الجوانب الهامة فى ثقافة الاسلام» .

لكن كل ما يخشاه إقبال هو أن المظهر الخارجي البراق للثقافة الأوربية قد يشل تقدمنا فنعجز عن بلوغ كنهها وحقيقتها ، على الرغم من أن أوروبا خلال القرون التي أصبنا فيها بجمود الحركة الفكرية ظلت تدأب في بحث المشكلات الكبرى التي عني بها فلاسفة الإسلام وعلماؤه عناية عظمى أثمرت أعظم الثمار في الفكر الغربي المعاصر . وكان من نتائج ذلك سيطرة الإنسان على الطبيعة، بينما عاد ذلك الإنسان الشرقي المسلم في بعض جهات الشرق إلى الاستكانة مع « تصوف البوذية والعجم من جديد » .

لكن إقبال المتفائل يؤكد أن شباب المسلمين في آسيا وأفريقيا يسعون حقاً إلى اليقظة الكبرى . من هنا كان لا بد من توجيههم توجيهاً جديداً ، بعقيدتهم الإسلامية ، وبروح مستقلة تتفحص نتائج الفكر الأوربي لتكشف عن المدى الذي تستطيع به هذه النتائج أن تعيننا على إعادة النظر في التفكير الديني في الإسلام ، وليس هذا فقط ، بل وعلى بنائه من جديد إذا لزم الأمر .

الواقع -كما يقول- إقبال «إن مثالية أوروبا التي تقول بها لم تكن من العوامل الحية المؤثرة في وجودها ، ولهذا أنتجت نتاجاً عجيباً شاذاً « أنتجت ذاتاً ضالة لا تعرف نفسها ، ومع ذلك فهي تبحث عن نفسها بين ديموقراطيات لا تعرف التسامح . كل همها استغلال الفقير لصالح الغني » « وصدقوني - إذا أكدت لكم أن أوروبا اليوم هي أكبر عائق في سبيل الرقي الأخلاقي للانسانية » . « أما المسلم فان له هذه الآراء النهائيـــة الحاسمة القائمة عـــلى أساس من صراطه المستقيم- هذه الآراء التي بها يستطيع أن يحدد موقفه من حاضره ، ويستعيد على أساس من العلم الذي علمه لأوروبا ماضيه ، وبه يمكن مس تقبله ومستقبل العالم كله معه » .

روح الثقافة الإسلامية

لقد ركز إقبال فلسفته في أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم هو روح الثقافة الإسلامية ؛ وهذا النبي العظيم يبدو وأنه يقوم بين العالم القديم والعالم الحديث ؛ فهو من العالم القديم باعتبار مصدر رسالته . وهو من العالم الحديث باعتبار الروح التي انطوت عليها فان للحياة في نظره مصادر أخرى للمعرفة تلائم اتجاهها الجديد ، وإن مولد الإسلام الجديد هو مولد الاستدلال العقلي القائم عـــلى الاستقراء .

لهذا أبطل إقبال نظريات امتداد الوحي وذيولها الخبيثة تلك النظريات التي أثرت المدارس المنفصلة عن روح الإسلام ، عبر نظريات مدرسة الاتصال في المشائية الإسلامية والدوائر الصوفية الخارجية التابعة لها في مدارس الحلاج وابن عربي في المشرق والمغرب . .

إقبال يؤكد أن النبوة في الإسلام لتبلغ كمالها الأخير في إدراك الحاجة إلى إلغاء النبوة نفسها .

لكن ما حجة إقبال في هذا ؟ إن حجته هي حجة الإسلام نفسه في إبطاله للرهبنة، ووراثة الملك، ومناشدة القرآن للعقل والتجربة على الدوام وإصراره على أن النظر في الكون والوقوف على أخبار الأولين من مصادر المعرفة الإنسانية . وكل ذلك صور مختلفة لانتهاء فكرة النبوة ودليل على اكتمال دين خاتم الأنبياء وتمام نعمته في هذا الاكتمال « اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينا » .

لكن هل هذا معناه عند إقبال إبطال الرياضة الصوفية التي تكاد تقترب ولا تكاد تختلف من حيث الكيف عن النبوة ؟

الحق أن القرآن يعد الأنفس والآفاق مصادر متصلة للمعرفة بدليل قول الله سبحانه « سنريهم آياتنا

فى الآفاق وفى أنفسهم » . فالذات الإلهية تربنا آياتها فى أنفسنا وفى العالم الخارجي على السواء : من هنا وجب على كل إنسان أن يحكم على كفاية كل ناحية من نواحى التجربة فى إفادة وإثراء العلم : وعلى هذا نجد أن فكرة انتهاء النبوة ينبغى ألا يفهم منها – كما يقول إقبال – : « إنها تفترض أن مصير الحياة فى النهاية هو إحلال العقل محل الشعور إحلالا كاملا » . فمثل هذا ليس ممكناً ولا مرغوباً فيه . إنما قيمة هذه الفكرة من الناحية العقلية هى فى اتجاهها « إلى خلق نزعة حرة فى تمحيص الرياضة الصوفية » . وهى تجعل الإنسان يعتقد أن كل سلطان شخصى يزعم أن له أصلا خارقاً للطبيعة قد فات أوانه فى تاريخ البشر . ومثل هذا الاعتقاد له قوته السيكولوجية التى تحول دون نمو مثل هذا السلطان ، وعمل هذه الفكرة الإيجابية هو أنها تفتح سبيلا جديدة للمعرفة فى ميدان الرياضة الروحية لدى الإنسان .

أمر آخر أدركته فلسفة إقبال حول الآيات الدالة على تجلى الذات الإلهية فى الأنفس فى نظر الكثيرين . هذا الأمر يؤكد أن هذا الرأى حول التجليات يخلق روح النقد لعلم الإنسان بالعالم الخارجي لأنه يجرد قوى الطبيعة من الألوهية التى أضفتها عليها الثقافات الأولى التى عبرت أنظار مدارس إخوان الصفاء ومدارس الإشراق بوجه عام :

إقبال إذن يعد الرياضات الصوفية طبيعية مهما كانت أمراً غير مألوف ، وأنها خاضعة للنقد وليست أمراً مقدساً لا يقترب العقل من ساحته كما يزعم أرباب الباطن والكشوفات . . . فهو يؤمن بالتجربة الدينية فى الرياضة الصوفية ويصلها بالنظر العقلى إلى أبعد الحدود حتى « يعرف المتوهم من المتحقق » كما يقول مصطلح الإمام الغزالى :

لكن هل يعد وصل التجربة الدينية بالنظر العقلى تسليما من إقبال بتعالى الفلسفة عن الدين ؟

الحق أن الدين عنده ليس أمراً جزئياً ، وليس فكراً مجرداً ، ولا شعوراً مجرداً ، ولا عملا مجرداً . بل هو تعبير عن الإنسان كله ولهذا يجب على الفلسفة عند تقديرها للدين أن تعترف بوضعه الأساسى . ولا مناص من التسلم بأن له شأناً جوهرياً فى التأليف بين ذلك كله تأليفاً يقوم على التفكير : ولا شك أن فكر إقبال هنا امتداد سليم لفكرة الغزالى عن الدين والفلسفة . خلاصة رأى إقبال فى هذه النقطة أن العقائد والآراء الدينية لها دلالتها الميتافيزيقية ، لكنها ليست تفسيرات لأسس التجربة التى هى موضوع العلوم التى تشتغل بالطبيعة . أمر آخر هو أن الدين أصر على وجوب التجربة الواقعية فى الحياة الدينية قبل أن يدرك العلم ضرورة ذلك بزمان طويل .

يخرج إقبال من هذه اللفتة الواعية إلى أن قصد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم لم يكن غير إنشاء أمة صاحية . ويؤكد أن الأمة الإسلامية لم تتأخر ولم تتراجع إلى السلبية القاتلة إلا بعد انهيار سلطانها السياسى ، ودخول التيارات القرمطية والفارسية بمختلف أنظارها الهاربة الداعية إلى الهرب من الحياة ، والداعية إلى قتل الذات وإفنائها . وكل أمة يصيبها ضعف كالذى أصاب المسلمين تتبدل أنظارها ، وتجمل الاستكانة فى أعينها ، وتركن إلى ترك الدنيا . وفى هذا الترك تخفى ضعفها وهزيمتها فى تنازع البقاء » . كما يؤكد إقبال أن النظرات التشاؤمية فى مختلف الدوائر المنحرفة قد استمدت زادها – فيما استمدت – من الفلسفات اليهودية والمسيحية . فان العهد القديم الذى لعن الأرض لعصيان آدم ، والعهد الجديد الذى افتدى

فيه السيد المسيح عليه السلام خطيئة البشر . هذا وذاك : هو الينبوع الفياض بكل نظرة تشاؤمية جبرية قاتلة لكل مفاهيم الحرية ، والإرادة ، والإيمان الصحيح بالله أو بالحياة .. فاذا درسنا القرآن نجد أنه صحح المفاهيم التى أخطأ النظر فيها قارئو العهد القديم والجديد حين أوضح أن الله سبحانه جعل الأرض مستقراً ومتاعاً ، ومكاناً للسعى وتمكيناً للمعاش،ولم يجعلها لعنة ، أو ساحة تعذيب سجنت فيها البشرية الشريرة العنصر بسبب ارتكابها الخطيئة . فان المعصية الأولى للإنسان تدل فيما تدل — كما تقول فلسفة إقبال — على أنها أول فعل تتمثل فيه حرية الاختيار والإرادة ومن هنا كانت المسئولية ، ولهذا تاب الله على آدم وغفر له . ثم إن عمل الخير لا يمكن أن يكون قسراً ، بل هو خضوع عن طواعية واختيار للمثل الأخلاق الأعلى خضوعاً ينشأ عن تعاون الذوات الحرة المختارة عن رغبة ورضى . والكائن الذى قدرت على حركاته ميكانيكية الجبرية هو كالآلة لا يقدر على فعل الخير . من هنا تكون الحرية فى فلسفة إقبال شرطاً لعمل الخير وهذا ولا شك هو ما فلسفه الإمام الغزالى فى ربطه المحبة ، بالمعرفة، بالحرية، بحقيقة التوحيد .

فلسفة الذات عند إقبال

يصل إقبال من هذه النقطة إلى روح فلسفته فى توكيد الذات هادماً من وراء ذلك نظريات وحدة الوجود بكل مفهوماتها المنفصلة عن روح التوحيد الإســـلامى . . .

ونظرة إقبال المنهجية تدخل بنا هذا الطريق متسائلة هذا التساؤل العلمى : ما هذا الشىء الذى نسميه « أنا » أو « خودى » أو « مين » — (هذا اللفظ وذاك معناه فى الأردية الذات أو الأنا) — ما هذا الشىء الذى نسميه أنا . . الذى يبدو فى أعماله ، ويخفى فى حقيقته،الذى يخلق كل المشاهدات ولكن لطافته لا تحتمل المشاهدة ؟ أهو حقيقة دائمة أم أن الحياة تجلت فى هذا الخيال الخادع وهذا الكذب الناقع تجلياً عرضياً لتحقيق مقاصدها العملية الراهنة ؟ يجيب إقبال : إن سيرة الأفراد والجماعات موقوفة على جواب هذا السؤال . لكن جواب هذا السؤال لا يتوقف على المقدرة الفكرية فى الآحاد والجماعات كما يتوقف على طباعها ونظرتها . « فأمم الشرق الأقصى المتفلسفة أميل إلى أن تعتبر « أنا » فى الإنسان من خداع الخيال ، وتعتبر الخلاص من هذا القيد نجاة ، وميل أهل الغرب إلى العمل ساقهم إلى ما يلائم طباعهم فى هذا » وقد جاء هذا حين اختلطت «فى عقول الهنادك وقلوبهم» النظريات والعمليات اختلاطاً عجيباً حتى انتهى حكماؤهم إلى أن حياة « الأنا » مسلسلة ، وأنها أصل المصائب ، والآلام تنشأ من العمل ، وحالة النفس الإنسانية نتيجة محتومة لأعمالها . لكن هناك تشابهاً فى تاريخ الفكر الهندى الأصيل ، والفكر الإسلامى الدخيل ؟ « تلك الفكرة التى فسر بها « شنكرا أجاريه » كتاب « الجيتا » وهى هى نفس الفكرة التى فسر بها الشيخ محى الدين بن عربى « آيات القرآن الكريم » على أساس مذهب وحدة الوجود ، حتى أنه جعل مسألة وحدة الوجود عنصراً هاماً فى الفكر الإسلامى اصطبغ به كل شعراء العجم فى القرن السادس الهجرى » . « وحين خاطب فلاسفة الهند العقل فى إثبات وتوكيد وحدة الوجود،خاطب شعراء الفرس القلب فكانوا أشد خطراً وأعنف أثراً حتى شاعت هذه المسألة بين العامة فسلبوا الأمة الإسلامية الرغبة فى العمل ، وامتدت النظرية فى الغرب حتى دعا إليها الفيلسوف الهولندى اليهودى اسبنوزا » ؟

فاذا تفحصنا رسائل إقبال ومساجلاته للأستاذ نيكلسون الذى طلب إليه أن يوضح فلسفته حول

مذهب وحدة الوجود والحياة الكلية ، والحياة الفردية نجد « إقبال » يؤكد أن الحياة كلها فردية وليس للحياة الكلية وجود خارجي . فان الحياة حينما تجلت . . « تجلت فى شخص أو فرد أو شىء . والخالق الذى خلق كل شىء خلقاً فرد كذلك ، لكنه أوحد لا مثل له » . وواضح تماماً أن هذا التصور للكائنات يخالف كل المخالفة ما ذهب إليه شراح فلسفة هيجل (ت ١٨٣١ م) من محدثى فلاسفة الإنجليز مثل برادلى (ت ١٩٢٤ م) ويخالف أصحاب وحدة الوجود الذين يرون أن مقصد حياة الإنسان أن يفنى نفسه فى المطلق كما تفنى القطرة فى البحر .

نظرية الإنسان الكامل

من تلك النقطة يبلور إقبال نظريته فى الإنسان الكامل « المتصف بأخلاق الله » حسب نص ودعوة النبى الكريم صلى الله عليه وسلم التى يقول فيها « تخلقوا بأخلاق الله » فيصبح بهذه الأخلاق « فرداً بغير مثيل . بعيداً عن التوحد بالذات أو الحلول أو وحدة الوجود » ؛ إنما هو القرب أو الأنس كما يقول مصطلح الغزالى . وليس القرب هو الذوبان أو الامتزاج ؛ لأن الإنسان الكامل « يمثل الخالق فى نفسه دون ضلال » « والإنسان الكامل لا يفنى فى الكائنات بل تفنى هى فيه . أى تسخر له فيتصرف فيها . . . » .

فاذا ذكرنا أن الإنسان الكامل فى مدرسة وحدة الوجود إنسان صوفى آخر يهدف فى ترقيه إلى الفناء التام فى الله — ذكرنا أن ذات الولى المتكامل بوصفها ذاتاً متناهية لا يمكنها أن تقف على أى سند أمام التجليات الإلهية اللامتناهية ، ومن ثم كان السحق أو المحق الذاتى فعلا ضرورياً أساسياً فى سبيل بلوغ الإنسان الى غايته ومسعاه وهو ما ينكره مذهب إقبال فى الذات ، وتوكيد الذات ؛ لأن الذاتية فى فلسفته مركز الشعور الذاتى للفرد ، وما يدور حوله من مجالات وكيفيات متفرقة غير محدودة . هذه الذاتية تتجلى فى الإنسان فى وحدته الوجدانية والشعورية ، تلك التى تؤلف بين رغباته وعواطفه وأفكاره . والنفس تتكشف عما يسميه إقبال بالحالات العقلية وتبدى هذه الحالات ضروبا من النشاط مختلفة لاتجمع بينها وحدة أو رابطة . وحين تتوحد فى ظل الأنا أو الذات يمكنها أن توحد غاياتها وأهدافها ويمكنها أن تسير قدما من الفوضى إلى تحقيق النظام واستكمال حقيقتها المنشودة . فالقوى النفسية المختلفة عاجزة عن أن تحقق كمال الذات بمفردها ، والعمل الحقيقى فى سبيل تحقيق الكمال إنما هو من صميم فعل الذات أو الآنية التى تعمل على جمع شتات الميول والعواطف والأفكار عن طريق تحقيق وحدة نفسية قوية متماسكة .

لكن : هل تحقيق الذاتية عند إقبال مرتبط أو قاصر على الإنسان وحده ؟ الواقع أن « إقبال » يرفض هذا التحديد لاعتقاده أن كل ما فى العالم ابتداء من ذرة المادة إلى حركة الفكر الطليق ما هو إلا مجلى من مجالات الذات العظمى . وإن كان هذا التجلى ضئيلا فى بعض الموجودات فانه يبلغ كماله فى الإنسان وهذا يقدم لنا تفسيراً لسر عظمة الإنسان ، فى خلقته . غير أن حياة الإنسان لا تقتصر على هذا الضرب من الكمال المشترك ؛ وإنما تتضمن نوعاً خالداً من الصراع والجهاد فى سبيل اكتمالها وتحققها هى بذاتيتها . معنى هذا أن كل ما فى الكون ذوات مفردة تتمتع بصفة الوجود المستقل والكيان الموحد مهما كانت عليه من ضآلة الشأن فى ميزان الوجود . معناه أيضاً أن العالم — عند إقبال — بما فيه من ذوات فردة لا يبدو كاملا فى حقيقته . إذ أن اتصافه بالكمال رهن بتحقيق الذاتية فى الحياة وفى الإنسان —

ذلك التحقق الذى يكفل له نظاماً يحقق وحدة كل ذات ويؤكد استقلالها . أما فى حياة الإنسان فان تحقق الذاتية عنده وليد شعور الفرد بحقيقة نفسه شعوراً مباشراً . وعلى هذا القدر من الشعور تتفاوت درجة كماله الحقيقى ؛ فرغم قدرة الإنسان على إقامة علاقات متبادلة وصلات مع الذوات الأخرى إلا أنه يتمتع بدائرة خاصة من الشعور هى وحدها التى تؤلف حقيقته كموجود بشرى ، وهى التى تغذى كيانه بوصفه ذاتاً مفردة .

فلسفة إقبال الإحيائية إذن تنبذ أية وحدة عمومية أو كلية فى الكون وفى الحياة . فكل ما فى العالم إن هو إلا ذوات فردة والحياة ما هى إلا تجلى الذات العظمى . والإنسان حين

تتجلى فيه الذاتية يسمى أنا أو ذاتاً ، وسبيل كماله الحقيقى هو تأكيد هذه الذات ، دون أن يفكر أو يسعى أو يعمل على إفنائها والخلاص منها بالطرق العدمية المختلفةفى دوائر الصوفية المنفصلة أو دوائر الوجودية المماثلة ؛ فان تخلى الإنسان عن ذاته وأنيته إنما يعنى الفناء والموت المتصل . وكلما أمكن الإنسان العامل المجاهد التخلق بأخلاق الله فى توكيد ذاته كان أقدر على مقاومة كل ألوان الفناء أو الفساد . وهذا هو ما توضحه لنا جلياً ، وعلى أكمل صورة ونموذج سيرة النبى محمد صلى الله عليه وسلم : المثل الأعلى للإنسان الكامل والصوفى الحق فى فلسفة إقبال . « فاذا كان موسى عليه السلام لما تجلى له قبس من نور الحق أدركه الصعق فان محمداً صلى الله عليه وسلم لما رأى جوهر الحق تبسم : ما زاغ البصر منه وما طغى أو كما يقول القرآن «ماز اغ البصر وما طغى» . معنى هذا أن الذات القوية تعلو على المحو الذاتى ، ولا تتلاشى بأى نحو من الأنحاء أو صورة من الصور . إذ أن فى قوة الذات وتفردها ما يحول بينها وبين أن تمحى فى

خضم أوسع أو محيط شامل . حتى إن الفناء الكامل الذى يسبق يوم الحساب مباشرة لا يمكن أن يؤثر فى كمال تلك الروح أو يزعزع من ثباتها أو كما يقول إقبال « أحكم نفسك فى حضرته ، ولا تفن فى بحر نوره . فإذا كنت ثابت الروع حقاً فاعتبر نفسك حياً باقياً مثله »

ليس هدف الإنسان الكامل المتصف بأخلاق الله وأخلاق رسوله الذى كان خلقه القرآن — ليس هدف هذا الإنسان بلوغ درجة الفناء فى الذات العظمى ، بل هدفه الإبقاء على ذاته المتناهية ، وعمله الدائب على إذكاء شعلتها .

المتناهى واللامتناهى

هنا قد يبرز سؤال يثيره أتباع مذاهب الاتحاد ووحدة الوجود لفلسفة إقبال الإحيائية وهو : كيف لهذه الذات المتناهية أن تقوم بعيداً عن الذات اللامتناهية ؟ وهل الذات المتناهية على يقين من إمكانها الاحتفاظ بتناهيها إلى جانب اللامتناهى ؟ يجيب إقبال بأن هذا السؤال يتضمن دلالات واسعة على سوء الفهم لحقيقة اللامتناهى . فليس معنى اللاتناهى أنه قابل للامتداد إلى غير نهاية ، بل حقيقة اللاتناهى إنما تكون فى القوة لا فى الامتداد ؛ فذاتى بوصفها قوة يجب أن تكون متمايزة عن الذات غير المتناهية ، وإن لم تكن منعزلة عنها مثلنا فى ذلك النظام المكانى الزمانى . « فاذا نظر إلى باعتبار الامتداد كنت مستغرقاً فى النظام المكانى الزمانى الذى أنتسب إليه . أما إذا نظر إلى باعتبار القوة . فانى أنظر إلى النظام المكانى الزمانى نفسه بوصفه غيراً مواجهاً لى ، أجنبياً عنى كلية» . « فأنا متمايز عن ذلك الذى أعتمد عليه فى حياتى وقوامى ، وإن كنت وثيق الصلة به » :

معنى هذا أن الشخصية الحقيقية ليست شيئاً وإنما هى فعل . ومعنى هـذا أننا لا ندرك ذاتاً

بوصفها شيئاً فى مكان ، أو بمجموعة من التجارب فى نظام زمانى ؛ بل يجب أن نفسرها وأن نفهمها ، وأن نقدرها فى أحكامها ومنازعهـا الإدارية وأهدافها وآمالها . ومعنى هذا أيضاً أن أعلى مراتب السعادة ليس هو التحرر من التناهى ، بل فى السيطرة على النفس وعلى التفرد لا على إلغاء الذات أو إفنائها . ومعنى هذا أن العمل هو الذى يعد النفس للفناء أو يكفيها لحياة مستقبلة ومبدأ العمل الحق الذى يكتب للنفس البقاء هو احترامى لها فى نفسى وفى غيرى . وهنا يصور لنا إقبال مضمون نظريته فى الخلود بأن الإنسان فى نظر القرآن متاح له أن ينتسب إلى معنى الكون وأن يصير خالداً :

وهذا الخلود لا نتحصله أو لا نناله بصفته حقاً لنا ، وإنما نبلغه بما نبذل من جهد شخصى ، والإنسان مرشح له ومؤهل له لا غير .

لا سلبية إذن كما يقول إقبال فإن من يتلقى نور الهداية ليس متلقياً فحسب ؛ لأن كل فعل لنفس حرة يخلق موقفاً جديداً . وبذلك يتيح فرصاً جديدة تتجلى وتتضح فيها قدرته على الإيجاد والابداع .

الآلية والحياة

أمر آخر فى فلسفة إقبال الإحيائية هو كشفه لشطط الآلية فى فهم الحياة وذلك فى النتائج التى وصل إليها نيوتن فى ميدان المادة ، وداروين فى ميدان التاريخ الطبيعى فان « الحياة ظاهرة فريدة ؛ وفكرة الآلية غير مناسبة لتحليلها . ففى كل فعل غائى للحياة من أفعال النمو والتكيف مع البيئة ، هو فعل له سيرة لا تتصور آلياً ، ولا يتصور فى فعل الآلة . ثم إن تطبيق الأفكار الآلية على الحيـاة يستلزم القول بأن العقل نفسه من ثمرات التطور وهو قول يجعل العلم متناقضاً مع مبدئه الموضوعى للبحث كما يقول إقبال وإلا كان تصورنا للطبيعة وأصل الحياة تصوراً آلياً سخيفاً » . وإذا قلنا إن العقل نتيجة لتطور الحياة فهو ليس مطلقاً ، ولكنه نسبى ، باعتبار القوة التى أحدثت فيه هذا التطور . فكيف والحالة هذه يستطيع العلم أن يستبعد الناحية الذاتية لشخص العارف وأن يبنى أحكامه على الناحية الموضوعية باعتبار أن العلم مطلق غير نسبى .؟

الواقع أن كل نشاط خالق نشاط حر . فالخلق يضاد التكرار الذى هو من خصائص الآلية ، وهذا هو السبب فى استحالة تفسير فعل الحياة الخالق على أساس هذه النظرية الآلية . وإذا كان العلم يسعى إلى تماثل وإطراد فى التجربة أى إلى قوانين الفكر الآلى ؛ فإن الحياة بما فيها من إحساس عميق بالتلقائية تقيم قواعد الاختيار لتخرج بذلك عن نطاق الجبرية . وهنا يبدو عجز العلم وتخبطه فى فهم الحياة.

ومن هذه الثغرة ينظر إقبال إلى الجبرية فى الدوائر الصوفية أو الفلسفية قديماً وحديثاً فيراها منكراً من الفهم والقول من هنا خرجت نظرية إقبال فى أن المادة ليست شراً ، بل هى خير كالجسد سواء بسواء . وأن سمو الذات لا يكون باستبعاد المادة أو تحطيم معابد الأبدان؛ لكن يكون سموها بالتغلب على كل عسير ، وقهر وتسخير كل صعب . فان الأنا أو الذات الكاملة لا تتحطم مطلقاً أمام صخور المشاكل، بل إنها وهى على صخور المتاعب « تنساب قواها المخبوءة ، وتفيض ينابيعها العـذبة »

« ولن تكون المادة أو الجسد بعائق الذات الكاملة عن التطور ؛ بل إنها مصدر دائم لتألق الروح فى العالم ، وعلى قدر تخطى الذات للعقبات على قدر تحررها واختيارها ونزوع إرادتها إلى الحرية الكاملة . وهذا كله رهن بصدق الجهد وصلابة النضال » .

والسؤال : هل إقبال كالمعتزلة فى فهمهم للحرية ؟ كلا ، فالذات نفسها فيها اختيار وفيها

اجبر : لكنها إذا قاربت الذات المطلقة نالت الحرية الكاملة « فالحياة فى معناها وحقيقتها جهاد لتحصيل الاختيار ومقصد الذات أن تبلغ الاختيار بجهادها » « ومايقوى الذات خير ، وما يضعفها شر » . ومن هنا عترض إقبال على الأفلاطونية والأفلوطينية وما تولد عنهما فى القديم والحديث فى مختلف النظريات فى الغرب والشرق . ومن هنا أكد إقبال أن التعارض بين الذات والموضوع ، بين فهم العالم كحقيقة رياضية ، وبين البيولوجية الكائنة فى النفس — هذا التعارض هو الذى ترك أثره فى الفلسفة المسيحية فانعزل كثير من نظرياتها هاربة مع التجرد الساعى للتخلص من دنس البدن وخطيئة الجسد حتى يحل اللاهوت فى الناسوت أو يتحد الناسوت باللاهوت مما كان له أثره الخطير فى النظريات المنحرفة فى الدوائر الفلسفية والصوفية فى الإسلام :

فى الواقع أن المشكلة التى واجهت الإسلام كانت فى ذلك الصراع — الصراع ما بين الدين والحضارة ، وما بينها وبينه من تجاذب فى الوقت نفسه . واجهت النصرانية فى أول عهدها هذه المشكلة فبحثت عن مستقر للحياة الروحية ، مستقر قائم بنفسه ، لا عن طريق قوى عالم خارجى عن نفس الإنسان وإنما بتجلى عالم جديد فى داخل النفس ذاتها . الإسلام لم ينكر هذه النظرة مطلقاً كما وضح إقبال لكنه لم يستغلق عليها ، وإنما خرج إلى نور آخر يضئ هذا العالم الجديد المتجلى ، الذى ليس غريباً عن عالم المادة ، بل هو متغلغل فى أعماقه من هنا كان توكيد الروح الذى سعت إليه الفلسفة المسيحية الصوفية يتحقق فى الفكر الإسلامى

« لا باستبعاد القوى الخارجية التى تخترقها أنوار الروح بالفعل ؛ وإنما يتحق بتنظيم علاقة الإنسان بهذه القوى ، على هدى النور المنبعث من العالم الموجود فى أعماق نفسه » .

ماذا يريد إقبال أن يقول ؟

يريد أن يقول إن الصراط المستقيم الذى يتخذ منهجه من الدين الحق أحرص من العلم على الوصول إلى ما هو فى النهاية حق ، وإلى صيانة هذا الحق .

يريد أن يقول إن الإنسان العصرى وقد أعشاه نشاطه العلمى كف عن توجيه روحه إلى الحياة الروحية الكاملة . وهو قد استغرق فى الواقع الآلى الظاهر للعيان فأصبح مقطوع الصلة بأعماق وجوده — تلك الأعماق التى لم يسبر غورها بعد . وأخف الأضرار التى أعقبت فلسفته المادية هى ذلك الشلل الذى اعترى نشاطه وليست حال الشرق خيراً من حال الغرب :

« يريد أن يقول إن الحقيقة فى نظر الإسلام الحق روحية ووجودها يتحقق فى نشاطها الدنيوى، إن المادى لا تكون له حقيقة ما حتى تكشف عن أصلها المتأصل فيما هو روحانى » .

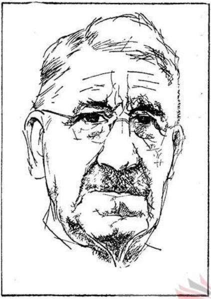
« يريد أن يقول العالم لم يخلق عبثاً فهناك رسالة وهنا على الأرض مكان هذه الرسالة ، ولقد قدر على الانسان أن يشارك فى أعمق رغبات العالم الذى يحيط به ، وأن يكيف مصير نفسه ومصير العالم كذلك، تارة بتهيئة نفسه لقوى الكون ، وتارة أخرى ببذل مافى وسعه لتسخير هذه القوى لأغراضه ومراميه » .

يريد أن يقول إن منتهى غاية الذات ليس أن ترى شيئاً ، بل أن تصير شيئاً ، والجهد الذى تبذله الذات لكى تكون شيئاً هو الذى يكشف لها فرصتها الأخيرة لشحذ موضوعيتها وتحصيل ذاتية أكثر عمقاً.

إن الدليل على حقيقة الذات ليس فى قول ديكارت أنا أفكر بل فى قول كانط أنا أقدر بل فى قول الغزالى قبل كانط وديكارت أنا أريد .

يريد أن يقول أولا وأخيراً إن على المسلم فى كل مكان وزمان أن يقدر موقفه وأن يعيد بناء نفسه ، وبناء حياته الاجتماعية على ضوء المبادئ النهائية . وأن يستنبط من أهداف دينه التى لم تتكشف بعد إلا تكشفاً جزئياً تلك الديموقراطية الروحية التى هى منتهى غاية الإسلام ومقصده .

عبد القادر محمود



نقد ديوى لمنطق القدماء

سعيد إسماعيل على

إن الأهمية التى نعلقها على النظرية المنطقية الأرسطية لا ترجع إلى حد أهميتها التاريخية فقط، وإنما لأنها تدخل بصفة جوهرية فى نظريات المنطق السائدة بيننا اليوم ، بحيث يصبح النظر فى أمرها نظراً فى عالم المنطق المعاصر .

هل صحيح إن المنطق الأرسطى لم يعد صالحاً لأن يكون منطقاً للثقافة المعاصرة ؟ تناول الفيلسوف الأمريكى « جون ديوى » (١٨٥٩ – ١٩٥٢) الإجابة على هـذا السؤال فى كتـابه الكبير Logic, The Theory of Inquiry حيث قام بترجمته إلى العربية أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود ، وهى الترجمة التى اعتمدنا عليها فى هذه الدراسة . وقد استند ديوى فى إجابته هذه على فكرة

تكاد أن تكون بديهية وهى إن مايصلح لعصر معين قد لا يصلح بنفس الصورة لعصر آخر . بل إن مايجعل الشيء صالحاً لعصر مضى هو نفسه ما يبرر عدم صلاحيته لعصر حاضر يختلف عن الحاضر من حيث الأسس والمفاهيم والفلسفة العلمية . أما كيف ينطبق هذا على النظرية المنطقية الأرسطية فهذا هو ما سنحاول بيانه فى هذه الدراسة، بادئين أولا بما قام به ديوى من إظهار التباين والاختلاف الجذرى بين الأسس العلمية للثقافة المعاصرة، وبين الأسس العلمية للثقافة اليونانية القديمة حيث نبت فيها المنطق الأرسطى وترعرع .

العلم يبدأ من الخبرة اليومية

على الرغم مما قد تبلغه أية نظرية علمية من تجريد ودقائق علمية خاصة ، فانك بالنظر الفاحص الدقيق تستطيع أن تلتمس بذور بدايتها فيما هو قائم بمجرى الأمور اليومية من أشياء وطرائق سير وأدوات . ولعل أبرز مثال يمكن أن يوضح ذلك ، هذا المثال الذى ساقه ديوى عن النظرية العلمية الخاصة بالألوان والضوء ، فمن المعروف أن هذه النظرية قد بلغت من التجريد والدقة العلمية شأناً كبيراً ، ولكنها رغم ذلك « عن » الألوان والضوء اللذين لا يكاد شأن من شئون الحياة اليومية العادية أن يخلو منهما ، ووجه الاختلاف بين مستوى الحياة الجارية وبين مستوى العلم فى هذا المجال ، هو أننا فى المستوى الأول نتناول الضوء والألوان باعتبار وظيفتهما بالنسبة للجماعة فى مجال الأعمال والفنون على حد سواء ، أما فى مستوى العلم فنحن نتناولهما باعتبارهما شيئين قائمين بمعزل ، ولكن هذا لا ينفى أن العلم بهما قد بدأ من المستوى العادى ، وبأطراد عملية التقدم الإنسانى تكتسب طريقة التناول العادية هذه دقة وتجريداً ، تنتقل من جيل إلى جيل حتى تتجمع لدى الإنسان بشأن الألوان والضوء معلومات من حيث الخصائص وطرائق السلوك مما يكون علماً خاصاً بهما بحيث تعد الشقة قد أصبحت بعيدة بين الوضع العلمى الذى صارت عليه الألوان والضوء ، وبين الكيفية التى نتناولهما بها فى مستوى الحياة اليومية . وهكذا الأمر بالنسبة لسائر الأشياء والحوادث والصفات التى تدخل فى حياتنا الجارية :

وإذا كان العلم بناء على هذا يبدأ سيره من دنيا الخبرة اليومية والواقع الحياتى فهو لابد متغير إذا تغيرت هذه البداية . وعالم الشئون اليومية لايثبت على حال واحدة ، بل إنه يتغير من حيث مضمونه ومناهجه إلى درجة كثيراً ماتبلغ الإطار العام ولا تقف عند حد التفصيلات وحدها ، بحيث يؤدى هذا إلى اختلاف الإدراك الفطرى العام ؟

وآية ذلك أنك إذا تأملت مراحل التطور الإنسانى من البداوة إلى الزراعة إلى الصناعة فلا شك أنك ستجد اختلافاً كبيراً بين الإدراك الفطرى العام فى كل مرحلة عنه فى الأخرى ، ومن هنا كان قول ديوى إن « ما كان لعصر مضى من شئون العمل ، قد يصبح لعصر آخر مجالا للهو والتسلية حتى النظريات العلمية والتأويلات العلمية تظل خاضعة لتصورات لم تعد هى الحاسمة فى الطرائق الفعلية التى نتناول بها بحوثنا » (ص ١٤٦) . ومن هنا أيضاً كان لا بد أن تتغير النظرية المنطقية إذا تغيرت الثقافة العلمية للجماعة ، وهى لا بد متغيرة لتغير نقطة السير والبداية — حيث إن المنطق ما هو إلا العملية التى يتم بها الصور التى تكون قوام الثقافة العلمية السائدة .

وثقافة العصر الحاضر العلمية تختلف من غير شك عن ثقافة العصر اليونانى العلمية، ومنطق أرسطو كان منطقا ملائماً للثقافة القديمة معبرا عنها خير

تعبير ، وهذا هو ما يدعونا اليوم إلى أن نطالب بذبذبة من مجال الأمور العلمية التي هي بحاجة إلى منطق آخر يساير ما استحدثته من أسس ومفاهيم واتجاهات.

وليس « ديوى » هو أول صوت ينادى بهذا ، فالحق أن تاريخ الفلسفة يحفل بكثير من الفلاسفة الذين أخذوا على عاتقهم إظهار ما للمنطق الأرسطى من عقم وجدب بجعلانه لا يلائم التطور العلمى الحديث الذى يهدف إلى الكشف عن الطبيعة لإمكان التنبؤ بما يمكن أن يقع من أحداثها،حتى يستطيع الإنسان التحكم فيها لخيره ولصالحه، ومن ثم يتوثق الارتباط بين معرفة العالم وخدمة الإنسان . لقد غدا العلم الحديث أكثر إنسانية وأقل ألوهية ، ولم يعد وسيلة يقتصر نفعها على فئة قليلة ، وإنما امتد نفعه ليشمل تلك الطبقات التجارية والصناعية الجديدة التى تزايدت قوتها فى العصر الحديث ، وقد لخص « فرنسيس بيكون » (١٥٦١ – ١٦٢٦) هـذه الروح الجديدة بقوله : « ليس الهدف المشروع للعلوم شيئاً آخر إلا أن يهب الحياة البشرية اكتشافات وقوى جديدة » . والقوة المطلوبة هنا هى فى السيطرة على الطبيعة لا فى السيطرة على الإنسان ، حتى ديكارت الذى اشتهر فى تاريخ الفلسفة بأنه إمام من أئمة الاتجاه العقلى الاستنباطى، نادى بوجوب اتخاذ العلم وسيلة للسيطرة على الطبيعة لخدمة الأغراض الإنسانية . يقول ديكارت « وبدلا من هذه الفلسفة النظرية التى تعلم فى المدارس، فإنه يمكن أن نجد عوضاً عنها فلسفة عملية ، بها إذا عرفنا ما للنار والهواء والماء والكواكب والسموات وكل الأجرام الأخرى التى تحيط بنا من قوة وأعمال معرفة متمايزة كما نعرف مهن صناعنا المختلفة ، فاننا نستطيع استعمالها بنفس الطريقة فى كل المنافع التى تصلح لها وبذا نستطيع أن نجعل أنفسنا ملاكاً للطبيعة » .

ويعد « بيكون » أبرز من عبروا عن عـدم ملاءمة المنطق الأرسطى لهذه الروح العلمية الجديدة فى مطلع العصور الحديثة ، إذ أيقن أن منهج الفكر كما رسمه أرسطو لا يحقق ، ولا يمكن أن يحقق ، ما يهدف إليه إنسان العصر من الكشف العلمى ، ذلك لأنه منهج لا يهدف فى أدق أشكاله إلا إلى الاقناع والبرهنة ، وأنى لمثل هذا الاقناع وهذه البرهنة أن يؤديا إلى السيطرة على الطبيعة ؛ إنهما يقومان على أساس أن أحداً قد حصل من قبل على حقيقة معينة أو اعتقاد خاص ، ومن ثم ينحصر الاشكال فى مجرد إقناع آخر بهذه الحقيقة وهذا الاعتقاد . إنهما إن أديا إلى السيطرة فالسيطرة هنا سوف تكون سيطرة على عقل لا على طبيعة . إن الاستدلال المحض من حيث هو وسيلة للوصول إلى الحقيقة هو أشبه بالعنكبوت تنسج خيوطاً من ذات نفسها ، ونسجها منتظم ، متسق ، بالغ الدقـة والإحكام ، ولكنه مع ذلك لا يعدو أن يكون أكثر من مصيدة . هذا وتكديس المعلومات على نحو سلبى – وهو الطريقة التجريبية القديمة – أشبه ما يكون بالنملة تسعى وتكدح وراء جمع أكداس من المواد الخام . أما طريقة التفكير العلمى الحديثة فتشبه عمل النحلة التى تجد وتسعى مثل النملة سواء بسواء فتجمع مواد شتى من العالم الخارجى ، ولكنها على النقيض من تلك المخلوقة الكادحة ، تغير وتبدل فيما جمعته من المواد كى تضطرها إلى إخراج ما فيها من كنوز مخبوءة .

وقد كتب « جوزف » فى هذا المعنى قائلا فى كتابه An Introduction to Logic إن علم اليوم يبذل جهده لإقامة ما يسمى بقوانين الطبيعة التى هى عبارة عن إجابات عن سؤال مثل : « فى أى الظروف يحدث التغير الفلانى ؟ أو : ما هى أعم المبادئ التى تتمثل فى التغير الفلانى ؟ » ، وهذا عكس العلم القديم الذى كان يحاول أن يجيب عن سؤال يقول : « ما تعريف الموضوع الفلانى ؟

أو ما هى صفاته الجوهرية ؟ » بيد أن جوزف لا يرى ما يدعو إلى طرح آراء أرسطو إلا فى الأسئلة المطروحة ابتغاء الإجابة عنها دون « الطابع المنطقى الذى يتسم به تدليلنا الذى نبرهن به على صحة إجاباتنا عن تلك الأسئلة » ، ومعنى هذا – فى رأى ديوى – أن جوزف على الرغم من إدراكه لاختلاف العلم الحديث عن العلم القديم ، قد وقع فى خطأ الظن بامكان تغيير مسائل البحث وموضوعاته تغييراً أساسياً ، مع عدم ضرورة تغيير الصور المنطقية إلا فى حدود ضيقة .

الإطار العلمى للنظرية المنطقية الأرسطية

لا بد إذا لكل نقد للنظرية المنطقية الأرسطية أن يستند إلى أساس من الثقافة العلمية التى كانت سائدة فى عهد أرسطو ، لإظهار ما هى عليه من مخالفة لثقافة اليوم العلمية فحسب وإنما لإظهار أن ما كان بينها وبين النظرية المنطقية الأرسطية من ارتباط ، يجعلها لا تصلح اليوم لأن تكون منطقاً للتفكير .

وأول ما يلاحظه ديوى على الثقافة اليونانية أنها كانت تتميز بغزارة الإنتاج الفنى ، وبكثرة المشاهدات المنوعة للظواهر الطبيعية التى صيغت فى تعميمات شاملة ، وكانت « الفلسفة » هى النظرة الواحدة الشاملة التى دمجت فيها كل النتائج التى توصل إليها الدارسون فى ميادين العلم المختلفة ، من طب وموسيقى وفلك وأرصاد جوية ولغة ونظم سياسية . . الخ .

واليونانيون فى كل دراساتهم هذه لم يفصلوا الإنسان عن الطبيعة ، بل تصوروه فى علاقته بها بحيث كان علم مثل علم النفس مرتبطاً بالبيولوجيا ، وكذلك لم تنفصل الدراسات الأخلاقية والسياسية عن دراسة الكون فى جملته . بيد أنه ينبغى ألا يغرب عن أذهاننا اختلاف معنى « الطبيعة » اليوم عنه أيام اليونان ، فقد استعمل أرسطو مثلا – الصفة « فيزيقى » للدلالة على الجانب الذى يتعرض للتحول والتغير والتبدل من « الطبيعة » ، ولذلك لا نجد تقابلا عند أرسطو بين الفيزيقى وبين العقلى والنفسى ، لأن العقلى والنفسى كانا يندرجان تحت مدلول « الفيزيقى » المتسم بالتغير والتحول ، أما « الطبيعة » فقد كانت بمعناها الذى يبرز حقيقتها ويرفع من شأنها مؤلفة من ماهيات غير متغيرة – على نحو ما نتحدث اليوم عن « طبائع الأشياء » بما لتلك الماهيات من خصائص ثابتة جوهرية أو « طبائع » .

ولعل ذلك يفسر لماذا اتسم المنطق الأرسطى (الذى كان من غير شك يعكس منهج التفكير السائد) بالصورية ، لا بالمعنى الذى يبرز انفصال الصور عن الوجود الحقيقى ، وإنما بمعنى أن الصور كانت تمثل الوجود القائم ، ولم يكن الوجود الحقيقى هو ذلك الذى تقع عليه المشاهدة الحسية ، ذو الأحوال المتغيرة المتحولة ، ذلك أن التغير كان دليل نقص فى كمال الوجود ، وإنما الوجود الحقيقى هو الذى تمثله الماهيات الثابتة ، ومن هنا كان العقل العلمى يبصر أشياء الطبيعة كسلسلة تتفاوت كيفياً ابتداء من العدم صاعداً إلى الوجود بمعناه الكامل « فجاءت الدرجات المتفاوتة فى الإدراك الفكرى مقابلة – ومعها صورها المنطقية فى هذه المقابلة – درجة درجة الترتيب المدرج الذى رتبت به الذوات فى تفاوتها من حيث درجاتها الكيفية فى سلم الوجود » . وإذا كان الأمر كذلك فالمعرفة لا يجب أن تتعلق إلا بجواهر الأشياء لأنها مقيسة الأبعاد معلومة الحدود معلومة النسب . وبمعنى آخر لها تصميم ولها صورة بالمعنى الموضوعى لهاتين الكلمتين . أما المتغير فكلما استطعنا ادخاله فى حدود معلومة تحدد له بدايته ، كما تحدد نهايته ، كلما استطعنا معرفته ، والقياس ما هو إلا الصورة الدقيقة لهذه المعرفة المنحصرة داخل حدود معلومة .

إن ذلك إنما يبين لنا بوضوح وجلاء أن المنطق الأرسطي يعطى كل اهتمامه إلى « الأنواع » لا إلى « الأفراد » الجزئية ، ذلك لأن الأشياء المفردة ، كالفرد الواحد من الناس أو القطعة الواحدة من الصخر أو الجماعة الواحدة من الجماعات ليست كاملة الوجود . . إنها تظهر وتختفى ، بينما الأنواع كاملة الوجود لأنها ثابتة ، فزيد وعمرو وسقراط وزينونون أفراد آدميون يفنون ، أما « الإنسانيـة » فهى لا تفنى بموتهم . ومن هنا كان من الضرورى فى « التعريف » أن يكون مصدراً لجوهر الشىء لأنه هو وحده موضوع المعرفة، وفى ذلك يقول « ديوى » : « إنما التعريف (عند أرسطو) هو إمساكنا — بالإدراك العقلى — لذلك الذى يحدد (أو يعين) حدود الجوهر كما هو كائن فى الوجود القائم ، إذ هو يفصله عن كل ما عداه ويمسك بطابعه الأزلى الذى يحتفظ بذاتيته أبداً » . (ص ١٧٥) .

وعلى الرغم من أن أرسطو يعلى من شأن « النوع » على حساب « الفرد » فهو لا يضع الأنواع فى درجة واحدة وإنما هى تكون تسلسلا مدرجاً فمثلا بالنسبة إلى صفات كيفية مثل : رطب ويابس حار وبارد ، ثقيل وخفيف ، نجد أن لها جانب فزيقى يصيبه التغير ، ولذلك كان إدراكها يمثل أدنى أنواع الإدراك فى المعرفة وهو الإدراك الحسى ، وفى الطرف الأخير توجد أنواع أخرى لا تلتبس بالمادة ولا يعتورها التغير ، إلى درجة أن الأشياء التى تتمثل فيها طبيعتها الجوهرية ثابتة لا نجد انحرافات فى حركاتها ونشاطها . وأبرز مثال يصور هذا الذى يقوله أرسطو هو مثال النجوم ، فهى ثابتة أبداً ، كل نجم له فلكه الأزلى الذى يجرى فيه ولا يتحول عنه . وتتدرج بقية الأنواع بين هذين الطرفين بحيث يتحدد مركز النوع حسب درجة خضوعه للتغير ، فكلما ابتعد النوع عن التغير ، كلما كان أشرف ، وبالتالى كانت معرفته أجل وأرفع ، والذى يجعل النوع يبعد عن التغير هو خلوه من المادة فهى التى تقبل التحول والتبدل .

أسس جديدة لمنطق جديد

وهكذا يتبين لنا الاتصال الوثيق بين النظرية المنطقية عند أرسطو وبين الوجود القائم أو الوجود الفعلى ، وأنها بناء على ذلك لم تكن صورية ، وإنما أصبحت اليوم كذلك لأن التطور العلمى الحديث قد هدم تلك الأسس التى قامت عليها تلك النظرية فعدنا نرى انفصالا بينه وبين الوجود الفعلى مما جعلها تتسم بالصورية . ولا يلقى ديوى القول على عواهنه ، وإنما يفصل ما كان من أمر ما تطور إليه العلم الحديث بحيث أصبح الأمر كما نقول ، وليس من شك أن إبراز أنباء هذا التطور أمر ضرورى حتى يظهر لنا بوضوح وجلاء عدم صلاحية هذه النظرية لأسس الوجود القائم الآن :

أولا — من حيث تصور الكيفى والكمى فى علاقة أحدهما بالآخر :

كانت الصفات الكيفية تمثل أساساً هاماً من الأسس التى كان يقوم عليها العلم القديم وبالتالى الفلسفة القديمة .

وكانت العناصر الأربعة (التراب والهواء والنار والماء) تمثل نقطة البداية التى تتفرع منها تركيبات من الأضداد الآتية (رطب ويابس ، بارد وحار ، ثقيل وخفيف) . أما النواحى الكمية فقد كانت تحتل منزلة دنيا من حيث الأهمية العلمية ، وكيف لا يكون الأمر كذلك وقد كان ينظر إليها على أنها من قبيل الأحداث العارضة التى يكون السبب فيها خارجياً بالنسبة إلى الشىء ذى المقدار الكمى المعين ، أى أن الجانب الكمى من الشىء لم يكن مما يدخل فى قوام « جوهره » ومن ثم كان من الضرورى عدم اعتباره موضوعاً للمعرفة الحقة . إننـــا لا نقوم بقياسات كمية إلا إذا كان ذلك فى سبيل

غايات عملية ، وهذا يبرر احتقار هذا النوع من المعرفة التى ينبغى أن تترفع عن تدنيس الغايات العملية والمنافع الدنيوية ! ! بل وما بالك بما يلتبس بالقياسات الكمية من ارتباط بالمادة والحس فذلك أيضاً — كما يقولون — يبعد بنا عن الصعود فوق مستوى الحس لنبلغ مستوى الفهم العقلى .

ولو قارنا هذه النظريات إلى « الكم » بالنظرة العلمية الحديثة لوجدنا البون شاسعاً ، فاذا كان أرسطو ينظر إلى الكم باعتباره عرضاً ، أى ما يمكن أن يتغير فى نطاق حدود شىء من الأشياء دون أن يؤثر فى طبيعته ، فهذا ديكارت فى مطلع العصور الحديثة ينظر إلى الكم باعتبار أنه « جوهر المادة » .

ولا شك أن رأى ديكارت هذا لم يكن مجرد نظرة فلسفية أضيفت إلى ما لدينا من تراث فلسفى ، وإنما مثل ثورة فكرية لأنه تعبير عن حصول تغيير حاسم فى وجهة النظر . وقد يبدو أن اهتمام الفلسفة الأفلاطونية والفيثاغورية بالعدد والهندسة مما يناقض ما ذكرنا ، ولكن ذلك من جملة الاستثناءات التى تثبت القاعدة لأن الهندسة والعدد فى هاتين الفلسفتين كانتا وسيلتين لترتيب الظواهر الطبيعية كما تشاهد مباشرة ، فهما مبدآن للتوازن والتماثل والقسمة مما يحقق القوانين الجمالية جوهرياً . إن المقارنة بين الطريقة الحديثة التى تجعلنا نتناول الأشياء فى صيغة تفاعلات تخضع للقياس وبين تلك النظرة القديمة لسلم الأنواع والأجناس ، إنما تظهرنا على مقدار الكسب العظيم الذى حققه لنا العلم الحديث ، فمن شأن طبيعة الأنواع الثابتة أن تتنافى بالنسبة للأنواع من نظام آخر ، كما تتداخل بالنسبة لتلك التى تقع فى داخل الصنف ، فبدلا من وجود طريق عام يصل بين نظام وآخر ، نجد هناك هذه اللافتة : « ممنوع المرور » . ثم بدأ التحرير الذى شق التجريب طريقه بوضع الأشياء خالصة من تحديد العادات والتقاليد القديمة وردها إلى مجموعة من المعطيات تكون مشكلة تحتاج إلى بحث . ثم كمل بمنهج إدراك الأشياء وتعريفها بطريق عمليات لها كنتائجها تقريرات دقيقة قياسية عن تغيرات مرتبطة بتغيرات تجرى فى مكان آخر .

لقد حل العلم الحديث الأشياء والطبيعة ككل إلى وقائع لا تقرر إلا فى صيغ من الكميات التى يمكن أن نتناولها بالحساب كما نقول إن الأحمر هو كذا من التغيرات على حين أن الأخضر عدد آخر . وليس من شك فى أن هذه هى الطريقة الفعالة « للتفكير » فى الأشياء ، أى الطريقة الفعالة لتكوين أفكار عنها وصياغة معانيها ، وهذا الإجراء لا يختلف من حيث المبدأ عما نقوله من أن مقالة تساوى كذا دولاراً ، فهذه العبارة الأخيرة لا تقرر أن المقالة هى حرفياً أو فى « حقيقتها » المطلقة كذا دولاراً ، ولكنها تقرر أن هذه هى الطريقة للتفكير فيها والحكم عليها لغرض التبادل . وللمقاله معان أخرى كثيرة وهذه المعانى هى عادة أعظم أهمية من الناحية الذاتية ، ولكن بالنسبة للتبادل هى ما تساويه ، ما تباع به . وتعبر قيمة الثمن الموضوعة عما هى العلاقة بينها وبين غيرها من الأشياء فى حالة التبادل . ومزية تقرير قيمتها فى صيغة من القياس المجرد للتبادل كالنقود مثلا بدلا من صياغتها بمقدار من القمح أو البطاطس أو أى شىء آخر تتبادل معه ، هى أن الطريقة الأخيرة مقيدة والأولى معممة . ونمو أنظمة الوحدات التى بها نقيس الأشياء المحسوسة (أو نكون أفكاراً عنها) كان ثمرة كشف الطرق التى بها يتيسر أعظم قدر من الانتقال الحر من تصور إلى آخر .

ثانياً — التجانس بدلا من الكثرة الكيفية أو التنوع

فما دام موضوع المعرفة فى نظر الفلسفة اليونانية قد اتسم بالصفة الكيفية ، فقد أدى هذا إلى ضرورة افتراض مبدأ التنوع ، وهذا عكس ما يفترضه العلم الحديث من مبدأ التجانس .

ويوضح لنا ديوى هذا الاختلاف بموازنة بين النظرية القائمة اليوم عن العناصر « الكيموية » وبين العناصر الكيفية الأربعة التى يمكن أن تبلغ خمساً إذا أضفنا إليها العنصر الأثيرى الذى تتألف منه النجوم الثابتة . ومثال آخر يوضح به هذا الاختلاف هو التصور القديم « للحركة » ، ذلك التصور الذى كانت فيه الحركة تنقسم إلى أنواع كيفية مختلفة كالحركة الدائرية وإلى أمام ووراء ، وإلى أعلى وأسفل ، فكل من هذه الحركات تختلف كيفاً عن الآخر ولا يدخل فيه . أما العلم الحديث فهو ينظر إلى الحركة على اعتبار أنها « تغير مقيس يطرأ على الوضع المكانى ، ويشغل فترة مقيسة من الزمن » . ولم يقتصر الأمر على الاختلاف النوعى بين الحركات بل إنها رتبت ترتيباً تتفاوت فيه قيمةوشرفاً ، فالحركة الدائرية أشرف الحركات وأحسنها لكمالها ، والحركة إلى أعلى أشرف من الحركة إلى أسفل . . وهكذا .

والبحث فى المكان أو الأمكنة هو المقابل لهذا التعدد الكيفى فى الحركات ، فالحركة إلى أعلى من الأرض هى لتلك الأشياء التى تتعلق بالأمكنة الفوقية بحكم خفتها . والحركة إلى أسفل نحو الأرض هى لتلك الأشياء التى بحكم ثقلها تبلغ غايتها وتصل إلى موضعها فى الأرض الثقيلة والباردة نسبيا . أما فى المناطق المتوسطة فهناك حركة مناسبة لا إلى أعلى ولا إلى أسفل ، بل حركات إلى أمام وإلى الخلف ، وحركات متموجة تمتاز بها الرياح والحركات « الظاهرة » للكواكب . وكما أن البارود الثقيل يتحرك إلى أسفل ، فان الخفيف والحار ، وهو ألطف المواد يتحرك إلى أعلى . وتتبع النجوم الحركة الدائرية الكاملة لأنها أقرب الأشياء إلى الالهى وأبعدها عن الخلل وعن القوة المجردة . والحركة الدائرية هى أقرب الحركات فى الطبيعة إلى تعقل الفكر ذاته تعقلا أزلياً ، وهذا الفعل هو فى الوقت نفسه فوق الطبيعة وكمالها أو « علتها الغائية » .

وهكذا يتبين لنا أن « الحركة » اصطلاح كان يطلق على كل نوع من أنواع التبدل الكيفى كالأشياء الحارة التى تصبح باردة والنمو من جنين إلى صورة كائن بالغ وغير ذلك ، ولم ينظر إليها على أنها مجرد حركة أى تغير فى الوضع فى مكان متجانس . ومن ثم إذا ما تكلمنا اليوم عن حركة موسيقية أو حركة سياسية ، فكأنمانقترب كثيراً من المعنى المتصل بهذه الفكرة فى العلم القديم ، أى سلسلة من التغيرات تستهدف إتمام أو إكمال كل كيفى وتحقق غاية ، وغاية الحركة هو أن تبلغ حالة من السكون نتيجة إعياء وتعب أو كمال الوجودالذاتى ،فالأشياء الأرضية لا يمكن أن تستمر فى الحركة إلى ما لا نهاية ،لأنها تستنفد فتميل إلى التوقف والسكون ، ويكون السكون هنا اذاً نتيجة الاعياء الذى هو ضرب من التعب . أما الأجرام السماوية فهى لاتتعب ولا تعيى أبداً لأنها سماوية وشبيهة بالآلهة فتحتفظ بحركتها الدائريةدون توقف ، ويكون السكون هنا معناه هو تلك الحركة التى لا تتغير ويدل بذلك على الاعياء والتعب وإنما على كمال الوجود الذاتى أو ماهيته . والفكر وحده يملك تماماً هذا الفعل الذاتى الكامل ، ولكن دوران الأجرام السماوية المستمر هو أقرب مظهر طبيعى لفعل الفكر المنطوى على ذاته الذى لا يتغير ، والذى لا يكشف شيئاً ، ولا يتعلم شيئاً ، ولا يؤثر فى شىء ، بل يدور دورة أزلية حول نفسه .

فاذا كان ذلك هو التصور القديم ، فما أبعد الشقة بينه وبين الأساس الذى يقوم عليه العلم اليوم عندما ينظر إلى الحركة على اعتبار أنها تغير يطرأ على الوضع المكانى ، وهو تغير متجانس إن كان هناك تمايز بين أجزائه فهو تمايز باتجاهات الزوايا وبقوة

الدفع والسرعة وكلها أشياء يمكن قياسها . وكان جاليليو هو الرائد الذى قلب الأساس القديم رأساً على عقب مقيما أساساً جديداً بتجربتيه المشهورتين ، الأولى عن سقوط الأجسام من برج بيزا ، والثانية تجربته عن الكرات المتدحرجة على سطح مائل ناعم . فلقد أنهت التجربة الأولى ذلك التمييز الذى كان قائماً عن الاختلافات الكيفية الباطنة بين الثقل والخفة مما أسقط قيمة التفسير الكيفى للعلم بحيث لم يعد من المستساغ علمياً أن نصف ظواهر الطبيعة ونفسرها فى صيغة من الكيفيات غير المتجانسة ، ذلك أن العلم قد بين أن الحركة الكائنة فى الأجسام مرتبطة بخاصة مشتركة متجانسة تقاس بمقاومة الأجسام عندما تتحرك وبتوقفها أو ضعفها حين تدفع إلى الحركة .

أما التجربة الأخرى عن الكرات المتدحرجة فقد قضت هى الأخرى على الاعتقاد التقليدى الزاعم بأن جميع الأجسام المتحركة تصل بالطبع إلى السكون بسبب ما فيها من ميل ذاتى إلى بلوغ طبيعة باطنة . وقد استخدم جاليليو بعبقريته هذه النتائج التى وصل إليها ليبين أن الجسم إذا كان متحركاً على سطح أفقى دون أن يخضع للقوة المستقلة للثقل المتجانس ، واستبدل به جسم على سطح مائل ، فانه متى تحرك يستمر فى الحركة إلى ما لا نهاية — وهى الفكرة التى صاغها نيوتن فيما بعد فى القانون الأول للحركة . وقد فتحت هذه الثورة الطريق إلى وصف الظواهر الطبيعية وتفسيرها على أساس المسافة والزمن والكتلة والحركة المتجانسة. ولم تستطع هذه النتيجة التى توصل إليها جاليليو أن تميت الفكرة القديمة من أن الأجسام الساكنة تظل ساكنة ، لكن منطق جاليليو ومناهجه التى استخدمت فيما بعد بينت زيف الاختلاف الذى كان يظن أنه قائم فى النوع بين الظواهر المختلفة من المكان ،

وأصبح العلم يعمل حساباً فقط للخصائص الميكانيكية المصوغة فى تعبيرات رياضية مما يجعل بالامكان تجانس انتقال الظواهر المختلفة من صيغة إلى أخرى ، كما أن العلم بالقياس المضبوط بتغير ما وارتباطه بتغير آخر إنما يمدنا بوسيلة ممكنة لابتداع تلك الحادثة الأخرى أو تعديل .

ثالثاً — من حيث العلاقات :

كانت النظرية الأرسطية تقول إن الشيء إذا تعلق بغيره فهذا دليل على نقص فى وجوده لا يجعله من موضوعات المعرفة الحقة ، ذلك لأن هذا معناه أن يعتمد ذلك الشيء على غيره ، والاعتماد على الغير شيء يتعارض مع استقلال الشيء بكيانه واكتفائه بذاته وفاعليته الذاتية مما هو ضرورى لأن يتسم بما تتسم به موضوعات المعرفة العلمية البرهانية .

والعلم اليوم لا يرى هذا الرأى . صحيح أن البحث العلمى يبدأ دائماً من الأشياء الموجودة فى البيئة مما نجربه فى حياتنا اليومية ومن الأشياء التى نراها ونتناولها بأيدينا نستعملها ونتمتع بها ونعانيها ، وهذا هو عالم الكيفيات العادى ، إلا أنه بدلا من أن يقبل كيفيات وقيم هذا العالم باعتبار أنها تقدم موضوعات المعرفة مع خضوعها لترتيب منطقى معين ، ينظر البحث العلمى إليها باعتبار أنها تقدم حوافز للفكر ... إنها مواد المشكلات لا حلولها وعلينا أن نسعى إلى أن تكون موضوعات المعرفة . والسبيل إلى ذلك لا يكون إلا برد الأشياء إلى معطيات عن طريق التحليل التجريبى . ومن ثم يصبح غرض العلم هو الكشف عن العلاقات الثابتة بين التغيرات بدلا من تعريف الأشياء اللا متغيرة المتعالية على إمكان التبدل .

والمعرفة حين تبحث فيما هو قريب لا ما هو نهائى إنما تبحث فى العالم الذى نعيش فيه ، العالم الذى نجربه بدلا من محاولة الهرب عن طريق العقل إلى عالم

أعلى ، ويجعل منها أداة ووسيلة لتنظيم مجرى التغير . فاذا أخذنا الماء مثلا على اعتبار أنه مجرد الشيء الذى يقع فى خبرتنا مباشرة ، فسوف يقتصر استخدامه على بعض المنافع اليسيرة المباشرة كالشرب والغسل ونحو ذلك . وفيما عدا تسخين الماء فليس ثمة ما كان يمكن أن نفعله بالقصد لتغيير خواصه . أما حين نبحث فى الماء لا على أنه ذلك الشيء الصافى المتموج الذى له من الصفات ما يسر العين والأذن واللسان ، بل على أنه شيء نرمز له بالرمز يد ٢ ا ، شيء تغيب عنه هذه الصفات تماماً ، أصبح الماء خاضعاً لكل ضروب التوجيه وملائماً لمنافع أخرى .

وليس الأمر أمر البحث العلمى فى الماء فقط ، بل إن جميع العمليات العلمية تعمها هذه الصفة وهى « أن من شأنها الكشف عن العلاقات » . ومن أبسط الأمثلة تلك العملية التى بها نعرف الطول بوضع شيء من طرفه إلى طرفه الآخر على شيء آخر عدة مرات . وهذه العملية من هذا النوع حين تتكرر لا تحدد فقط العلاقة بين شيئين التى تسمى « طولها » ، ولكنها تعرف تصوراً عاماً للطول ، وهذا التصور حين يرتبط بعمليات أخرى مثل تلك التى تعرف الكتلة والزمن ، تصبح أدوات يمكن أن نقرر بها عدداً كثيراً من العلاقات بين الأجسام ، ومن ثم نجد أن تلك التصورات التى تعرف وحدات قياس المكان والزمان والحركة قد أصبحت أدوات فكرية يمكن أن نوازن بها بين جميع أنواع الأشياء التى ليس بينها أى تماثل كيفى وأن نخضعها لنفس النظام . وواضح أننا بهذه الطريقة نضيف إلى التجربة الأصلية الدارجة للأشياء تجربة من طراز آخر تكون فيها « العلاقات » لا « الكيفيات » هى المادة ذات الدلالة .

رابعاً — اختفاء العامل الغائى :

إذا كان المنطق الأرسطى يقوم على أساس علمى ينظر إلى موضوعات المعرفة على اعتبار أنها « أشياء » على عكس النظرة العلمية الحديثة التى تنظر إليها على اعتبار أنها « أحداث » و « معطيات » ، فقد كان هذا مشيراً إلى خاصية هامة وخطيرة كان يتميز بها الفكر العلمى الذى قام عليه المنطق الأرسطى ألا وهى « الغائية » ، ذلك أنك إذ تتناول الشيء باعتباره « شيئاً » فانما تتناول ما هو تام ومنهى مما يدعو إلى التفكير بطريق التعريف والتصنيف والترتيب المنطقى وما تتضمنه الأقيسة وغير ذلك ، أما المعطيات فتعنى وسائل لا غايات . . إنها متوسطات وليست نهائية : وإن دل ذلك على شيء فانما يدل على أن العلم الحديث قد قرر منذ فجر تاريخه أن غائية العلم الإغريقى زيادة لا جدوى منها ، وأن ذلك العلم كان على خطأ تام فى فكرته عن هدف البحث العلمى ومنهجه ، وأنه دفع العقل إلى الطريق الباطل . فاذا كانت الغائية قد اختفت فقد اختفى بذلك المبرر لبقاء المنطق الأرسطى الذى لم يبق منه إلا قوقعة فارغة ، أو صور بغير مادة موضوعاتها » . (ص ١٨٣) .

خامساً — الاعتراف بـ « التغير » :

وليس قيام المنطق الأرسطى على فكرة الأنواع الثابتة إلا انعكاساً لفكر علمى كان ينكر التغير ، وإن أقر به فانما يقر به فى حدود معنية داخل النوع نفسه . أما أن يستحيل نوع إلى آخر فذلك ضرب من المحال . صحيح أن هرقليطس

أعلى من شأن التغير وجعل له مركزاً أساسياً فى فلسفته ، ولكن التيار الرئيسى كان يسير فى الاتجاه المضاد ، وقدمت البراهين المختلفة لاثبات أن أى حركة أخرى أمر محال . ومن الواضح أن أفلاطون كان يفضل انكار التغير كلية ، وقد أنكره بالنسبة للحقيقة . أما أرسطو فقد رأى ضرورة الاعتراف بالتغير اعترافاً محدوداً (بدرجة أكبر من أفلاطون) ، وقد اشتق من علم الأحياء حلا للمشكلة ، فالتغير عنده نمو نحو هدف سبق تحديده ، كما تنمو بذرة البلوط إلى شجرة كاملة النضج . وقد سعى أرسطو بهذه الطريقة إلى التوفيق بين التغير والثبات ظناً منه أن ذلك حل للمشكلة . إن بذرة البلوط هى شجرة البلوط الكامنة ، أما شجرة البلوط التامة النضج فهى البلوطة الحقيقية ، فكأن التغير بهذا الشكل هو العملية التى تستحيل بها القوة الكامنة إلى حقيقة واقعية ، إلا أن نوع البلوط يظل أبداً ثابتاً على حاله ، وخلال هذا التتابع من بذرة البلوط إلى شجرة البلوط .

بيد أنه بظهور كتاب دارون « أصل الأنواع » قامت الثورة على فكرة الأنواع البسيولوجية التى كان يزعم أن ثمة استحالة على تغيرها ،

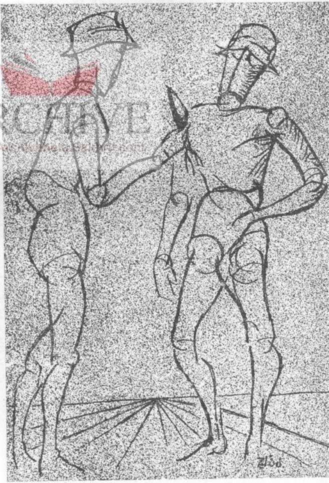
وصحيح أن هذه الفكرة كانت قد زالت قبل دارون من كل موضوع علمى إلا علم النبات والحيوان ، إلا أن هذين العلمين قد لبثا الحصن الذى تحصن به المنطق القديم فى مجال الموضوعات العلمية . وبالرغم من أن الصيحة التى علت ضد هذا الكتاب كانت موجهة ضد بعض المضامين اللاهوتية ، فقد يكون من الأفضل أن ننظر إليها على أنها تعبير عن صراع بين فلسفات ، ذلك أن مفهوم التغير الذى افترضه داروين يحل كافة القيود المحبوكة التى عمل أرسطو على تحديد التغير بها . إنه وإن كانت قد ظهرت بالفعل فى الوجود أنواع جديدة من كائنات فماذا عن المستقبل ؟ لا سبيل إلى التنبؤ بما قد تأتى به الأيام . . ومعنى هذا بعبارات وليم جيمس « لقد نزع الغطاء عن وعاء الكون ، وما زال المستقبل بحاجة إلى تحديد » ! .إن استحالة نوع إلى آخر إذا أمر غير مستحيل ، بل واقع لا بد من الاعتراف به « وإذا ما زالت الجواهر والأنواع الأزلية من موضوعات الدراسة العلمية ، فانه لا يبقى للصور التى كانت تلائمها شىء لتنطبق عليه ، وستكون بالضرورة شيئاً صورياً فحسب ، فهى إن بقيت من حيث هى حقيقة تاريخية كانت بمثابة آثار خلفتها ثقافة وعلم قد اختفيا ، وإن بقيت فى المنطق فستكون فيه أموراً صورية تصلح للتناول الصورى لا أكثر » . (ص ١٨٤) .

وديوى حين يقوم بهذه الدراسة لنقد المنطق الأرسطى لا يقصد بها نقداً له فى صياغته الأصلية التى كانت تربطه بالثقافة اليونانية ، فهو من حيث هو وثيقة تاريخية يستحق منا التقدير والاعجاب ، كما أنه يستحق الثناء إذا نظر إليه على اعتبار أنه منهج للتفكير فى مجال الأمور الصورية . . . وإذا كان الأمر كذلك فما هو وجه النقد ؟ وجه النقد هو ما يبذله بعض المناطقة من مجهودات محاولين بها الابقاء على هذا المنطق بعمليات ترقيع لا يمكن أن تصل به إلى الاتصال بعلم اليوم .

سعيد إسماعيل على

لا أحد ينتظر جودو!

مصطفى إبراهيم مصطفى



● لقد استبعد بيكيت كل ما يحيط بالعمل المسرحى ليصل إلى العنصر الجوهرى الأول فى المسرح وهو الحضور . حضور الإنسان أو الممثل على خشبة المسرح ، وإذا كان رجال المسرح يسمون هذا الشرط الذى بدونه لا توجد مسرحية شرط الحضور ، فإن الفلاسفة يسمونه الوجود .

لقـد فهمت الآن لم تصيبنى المذاهب التى تشرح كل شئ بالضعف . إنهـا تحمل عنى ثقل حياتى أنا ، هذا الثقل الذى يجب على أن أحمله رغم كل شئ .

ثورة اللامعقول — البير كامو —

عشر سنوات مضت ، أو ربما أكثر قليلا على أول صيحة استنكار أطلقها النقاد على مسرح « العبث » والآن وقد خفت الضجيج وثبتت أقدام هذه المدرسة الجديدة نستطيع ، وبفضل الفترة الزمنية التى مضت منذ ظهورها حتى الآن نستطيع أن ننظر فيما قدمته هذه المدرسة . نقول مدرسة لأن مسرح العبث الآن قد دخل « ربرتوار » عديدا من المسارح القومية فى العواصم الكبرى ، الأمر الذى يدل على أنه قد وصل إلى مرحلة الكلاسيكيات ، وأيضاً لأن من السهل علينا أن نرى صورة لا بأس بها للأفكار الفلسفية التى أحاطت باتجاه « العبث » فى المسرح .

قيل فى البداية أن هؤلاء الكتاب لا يريدون شيئاً سوى تحطيم قواعد المسرح ولكن مؤرخى المسرح يعرفون تماماً أن هذه القواعد لم تكن تحتاج لكتاب يرفعون معـاول الهدم ، ذلك أن القواعد كانت تتحطم منذ مائة عام أو يزيد .

قيل أيضاً إن كتاب اللامعقول يهدفون لتحطيم لغة المنطق فهى الستار الذى يخفى عالم اللاشعور ، وتنوعت التفسيرات واختلفت ولكنها كانت تدور فى دائرة التفسيرات ذات الطابع السلبى ، أى تلك التى لا تجد جديداً فى هذا الاتجاه ، أو على الأقل تنظر إلى الجديد فيه من خلال مناظير تقليدية عتيقة . باختصار لم تكن هناك إمكانية لرؤية القيمة الإيجابية الجديدة التى أتى بها هؤلاء الكتاب . وربما كان لأصحاب هذه النظرة بعض الحق فيما يقولون ، فقد كانت الظاهرة الأولى التى تجذب المشاهد لهذا المسرح هى طابعه السلبى . إذ لم يكن يبدو من



ص . بيكيت

هؤلاء الكتاب فى ذلك الوقت إلا الرغبة فى الحذف . فقد حذف صمويل بيكيت ومعه أوجين يونسكو ثم جان جوفى وميشيل دوجيلد يرود وجورج شحاته حذفوا الحكاية والعقدة والحركة المسرحية وكل القواعد الأولية الضرورية لأى عمل مسرحى ، حتى لقد ذهب كثير من النقاد إلى إطلاق أسماء غريبة على هذه الأعمال مثل « ضد المسرح » anti-théâtre و « ضد المسرحية » présence ولم يلتفت أحد إلى ما كان يرمى إليه كاتب مثل صمويل بيكت .

لقد استبعد بيكيت كل ما يحيط بالعمل المسرحى ليصل إلى العنصر الجوهرى الأول فى المسرح وهو الحضور anti pièce حضور الإنسان أو الممثل على خشبة المسرح ، وإذا كان رجال المسرح يسمون هذا الشرط الذى بدونه لا توجد مسرحية (شرط الحضور) فإن الفلاسفة يسمونه « الوجود »

الحضور الدرامى

يقول هيدجر : « ظرف الإنسان هو أن يكون هنا » فاذا ما نظرنا إلى المسرح وجدنا أنه من أول الوسائل التى تستطيع أن تمثل هذا الموقف وبطريقة طبيعية ، فأول شرط للشخصية المسرحية هو أن

تكون حاضرة على خشبة المسرح . إذن فصفتها الأولى هى أنها هنا (حاضره) .

إن الستار يرتفع وعلى خشبة المسرح رجلان غير محددى العمر والسن والوضع الاجتماعى ، وهما أيضاً بلا دار تأويهما أى « جربوعين » ومن الناحية الفيزيقية فانهما يبدوان فى حالة سليمة . يخلع الأول نعليه أما الثانى فيتحدث عن الأناجيل — يأكلان جزره وليس لديهما شيء يقال . وهما يتناديان باسمى تدليل بلا أصل ، وهذان الاسمان هما جوجو وديدى .

ينظران يميناً ويساراً ثم يسرعان فى السير ويبدو عليهما أنهما ينويان الافتراق ولكنهما يعودان دائماً كل إلى جانب الآخر فى مركز خشبة المسرح . إنهما يقفان هنا وليس فى استطاعتهما الذهاب إلى مكان آخر فهما فى انتظار شخص يدعى جودو لا يمكن أن نعرف عنه شيئاً إلا إذا حضر . ذلك على الأقل ، كل ما يبدو واضحاً فى البداية .

ثم يصل صبى صغير (يعتقد ديدى أنه قد رآه البارحة) ويعلمهم بتلك الرسالة : « السيد جودو لن يأتى اليوم وسيأتى غداً بكل تأكيد » بعد ذلك يتناقص النور بسرعة شديدة . . نحن الآن فى الليل ويقرر المتشردان الرحيل ليعودا غداً لكنهما لا يتحركان ويسدل الستار .

وقبل ذلك ظهر شخصان آخران ليشيعا بعض التسلية . أولهما بوزو وهو يمثل الشكل الكوميدى ويمسك بحبل قيد فيه خادمه لوكى وهو الشكل التراجيدى . وقد جلس لوكى على كرسى خفيف وأكل فخذ فرخة ودخن غليوناً ثم قام بوصف لغروب الشمس فيه كثير من المبالغة والخطابية . أما لوكى فقد انصاع لأمر سيده وقفز عدة قفزات معناها رقص ؛ ثم شرع بعد ذلك وبسرعة شديدة فى خطبة غير مفهومة مليئة بالتأتأت واللعثمات المهلهلة .

ذلك هو الفصل الأول .

الفصل الثانى هو اليوم التالى . ولكن أهو حقا اليوم التالى ؟ أم بعد ذلك ؟ على أى حال فالديكور لم يتغير باستثناء تفصيل صغير هو أن الشجرة العجفاء المثبتة تتمتع بثلاثة أوراق صغيرة .

ينشد ديدى أغنية عن الموضوع الآتى : سرق كلب قطعة سجق فقتلوه ثم كتبوا على قبره « سرق كلب قطعة سجق» ويلبس جوجو نعليه ويأكل حزمة فجل . . الخ . . الخ وهو لا يذكر أنه جاء إلى هذا المكان من قبل .

ويعود بوزو ولوكى : لوكى أخرس وبوزو كفيف ولا يذكر شيئاً ويعود نفس الولد الصغير ليعلن نفس الرسالة « السيد جودو لن يحضر اليوم ، سيأتى غداً بكل تأكيد » والطفـــل يعرف هذين المتشردين ولم يكن قد رآهما فى أى مكان من قبل .

مرة أخرى يعود الليل . ويحاول جوجو وديدى أن يشنقا نفسيهما فربما كانت فروع الشجيرة صلبة تحتملهما — ولكنهما للأسف لا يمتلكان حبالا . . . فيقرران الرحيل ليعودا غداً ولكنهما لا يتحركان ويسدل الستار .

هذا اسمه (فى انتظار جودو) ويستغرق العرض حوالى ثلاث ساعات ومع ذلك فهى تجذب الانتباه وتشد المتفرج وبلا توقف ؛ هذا مع أنها لم تصنع إلا من فراغ وبلا تطور حتى ليبدو أن لا سبب هناك لأن تستمر أو أن تنتهى . ولكن المتفرج يتابعها من البداية حتى النهاية . ماذا يقول جودو !

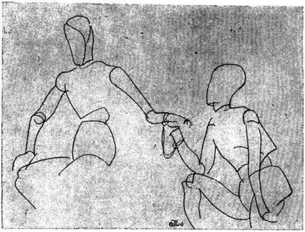
فا الذى تقدمه هذه المسرحية ، لو قلنا لا شئ فهذا قليل ، ولو قلنا أن ليس فيها تشابك ولا عقدة فقد شاهدنا هذا فى مسرحيات أخرى ، يجب أن

نقول إنها أقل من القليل بالمعنى الكلى للعبارة ، أعنى أننا قد عهدنا دائماً فى المسرح التقليدى تقدم العقدة المتدرج فى الصعود حتى تصل إلى القمة أى حلا للعقدة ونهاية المسرحية . أما عند صمويل بكيت فالأمر عكس ذلك تماماً . نعنى أنه يتدرج فى الهبوط فهو يمحو كل قواعد العمل المسرحى ، ثم يلعب على الحضور وينزل به إلى أسفل . إنها عملية تراجع ونكوص نحو اللاشئ .

إن القليل الذى نشاهده فى براعة « فى انتظار جودو » يتفسخ أمام أنظارنا ويتلاشى ، وهو تلاشى فيزيقى ، فليس هناك إمكان لأن يكون غير ذلك : إن بوزو يفقد بصره ولوكى يفقد المقدرة على الكلام والجزرة تتحول إلى فجلة وأحد الرفيقين يقول « لقد صار كل هذا عديم المعنى » فيجيب الآخر : ليس تماماً بعد : ثم يتبع هذه الإجابة صمت طويل يؤكدها . إن الحوار منذ بداية المسرحية حتى نهايتها يحتضر . يقف على حدود الموت حيث يعيش كل أبطال بيكيت .

هناك نقطة ذروة فى هذا التدهور المتدرج أعنى نقطة ذروة بالسلب حيث أن خط سير المسرحية هو التدرج فى التدهور : ففى أحد المشاهد يقع لوكى وبوزو وقد صارا عاجزين تماماً ، يقع كل منهما فوق الآخر وسط الطريق ولا يستطيعان النهوض وبعد عملية سير طويلة يصل ديدى لنجدتهما لكنه هو أيضاً يتعثر ثم يتهاوى عليهما ثم ينادى بدوره أحداً ليقيمه من عثرته فيمد جوجو يده ولكن ما أن يفعل هذا حتى يفقد توازنه ويقع هو الآخر . للحظة لن يكون على خشبة المسرح شخص واحد يقف على قدميه . وإنما كومه تتحرك وتتخبط وتئن ، ومن هذه الكومة لا نرى سوى وجه ديدى الذى يسقط الضوء على وجهه لينطق بصوت صاف « نحن بشر » .

لقد صار المسرح مثالا آخر ينطبق عليه نفس ما ينطبق على وجودنا والعالم بعد ظهور الفلسفات الجديدة ، يعنى أن الممثل كان لديه دائماً دور يلعبه وهو يعلم أن هذا الدور أو هذه الشخصية شئ غيبى ، شخصية كائنة فى الخيال يتجسدها هو . أما الآن فالأمر يختلف . فكما أننا فى الحياة لا نؤمن بشئ سوى حضورنا ، لا نؤمن بمعنى غيبى للعالم (ليس فى إمكاننا معرفته إلا بوسائل الإلهام) فإن العالم الذى يقف فى مواجهة خشبة المسرح عالم صغير تماماً . وعلى هذا فشخصيات بيكيت فى (فى انتظار جودو) لا تعيش إلا حقيقة واحدة هى أنها حاضرة على خشبة المسرح وما عدا هـذا فهو العدم .



يقول ألبير كامو – « أنا لا أعرف إذا كان لهذا العالم معنى ولكنى أعرف إنى لا أعرف هذا المعنى ، وأنه من المستحيل على هذه اللحظة أن أعرف هذا المعنى . ماذا يهمنى من تفسير خارج عن ظرفى؟ أنا لا أستطيع أن أفهم إلا بالألفاظ البشرية » قال هذا فى « الحرية العبثية » ولا ينبغى أن نؤخذ بما فى هذا الكلام من إحساس صادق قد يمس أوتار قلوبنا فكامو يفترض أن هناك معنى وأنه لا يعرفه . لم نفترض دائماً وجود معنى ؟ لم نصر على أن جودو هو الله أو غير ذلك ؟ لم نصر على أن نرى بالقوة ما ليس موجوداً بالفعل ؟ إن الإصرار على وجهة النظر هذه يعنى أننا ننظر إلى « انتظار جودو » بنفس المناظير التقليدية ، إن جودو يصبح ، والحالة هذه ، عقدة المسرحية مع فارق بسيط هو أنه بدلا من أن يكون جودو عقدة مجسدة على خشبة المسرح ، يصبح عقدة فى نفوسنا نحن المشاهدين . وننسى بالطبع أن جودو لم يظهر على المسرح ولا مرة واحدة .

نهاية اللعبة

إن جوجو وديدى ليسا فى انتظار جودو . . ذلك تفسير غبى . . إنهما هنا على الخشبة والمشكلة هى أن ليست هناك قيود مفروضة عليهما أعنى ليست هناك شخصيات سيتقمصها الممثلون ويظهروا بها على المسرح – إنهم أحرار والحرية هى مشكلتهم. باستطاعة جوجو وديدى الانصراف ولن يعنى هذا أنهما قد ملا انتظار جودو وإنما كفا عن أن يكونا هنا . ذلك هو ظرف الإنسان كما يقول هيدجر ، إنهما موجودان فى بداية الفصل الأول وهما هنا أيضاً عند بداية الفصل الثانى الذى لا يأتى بجديد ، وبالرغم من إعلانهما أنهما منصرفان فانهما يظلان واقفين على خشبة المسرح عندما يسدل الستار وسيظلان هكذا غداً وبعد غد وبعد بعد غد وإلى ما لا نهاية وحيدين على المسرح ، واقفين عديمى الفائدة بلا مستقبل وبلا ماضى أيضاً . . حاضرين بطريقة لا يمكن شفاؤها . . إن عبء الوجود لا يقع على جودو وإنما على ديدى وجوجو

لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد .... لقد
شهدنا الإنسان حتى الآن فى حالة سليمة . . . أما
الآن فها هو ذا يتدهور ويتحلل تحت أنظارنا ،
إن الستار يرفع عن مسرحية جديدة اسمها
« نهاية اللعبة »

« هام » بطل نهاية اللعبة ، مثل أسلافه جوجو وديدى ، لا يستطيع الذهاب إلى مكان آخر .

وإذا كانت علة العجز عن الذهاب إلى مكان آخر فى مسرحية (فى انتظار جودو) هى الانتظار فانها فى (نهاية اللعبة) علة فيزيقية ، إن هام مشلول جالس على كرسى فى وسط المسرح بالضبط وهو أيضا كفيف ،

ألا تدلنا علة هذا العجز على أنها ليست مهمة فى ذاتها ؟ وإنما المهم هو النتيجة . إن النتيجة هى عدم إمكان الذهاب إلى مكان آخر ، فى جودو كان هناك قدر ضئيل جداً من الحرية فقد كانا يعلنان الانصراف . . لكنهما لا ينصرفان . . بل نستطيع أن نقول إنه قدر وهمى من الحرية ، أما الآن فى « نهاية اللعبة » فقد اختفى هذا الوهم وبقى العجز واضحاً تماماً كالجدران الجرداء العالية التى تكون سجن هام . إن هام لا يكف عن السخرية بهذه الحقيقة والبكاء عليها . فعندما يطلب إلى كلوف أن يبنى له طوفاً يحمل جسده فوق الموج . فان الأمر يصبح نكتة ، فهو يفكر فى هذا المشروع ثم يرفضه . الواقع أن هام يبدو لنا وكأنه محبوس داخل عزلته وهو بالإضافة إلى أنه لا يمتلك الوسائل التى تمكنه من الخروج فانه يرفض الخروج أيضاً ، وهنا يكمن فرق على درجة كبيرة من الأهمية :

إن المشكلة بالنسبة للانسان ليست فى أن يوافق على وضع ما ، وإنما فى أن يتحمل المصير ، وأن يتحمله دون اللجوء إلى مساعدات ، وأن يتحمله مختاراً رغم الطابع العبثى لهذا الاختيار ، حيث إنه لايوجد شىء آخر يمكن أن نختاره سوى الموت .

إن كلوف على المسرح ليس إلا مأساة من يخاف أن يعرف (مأساة هنا لا تحمل أى معنى عاطفى) إن لا شيء فى عالم الإنسان سوى الوجود أو الحضور ولهذا فهو يسخر من اختياره للنزهة . . . أنها نزهة مفتعلة . فما أن يدفع الخادم بالكرسى ذى العجلات حتى يصرخ طالباً العودة إلى قلب زنزانته ، بل إن هذا لا يكفيه إنه يقذف بكل شيء بعيداً . الصفارة التى كان يستخدمها فى النداء ، والعصا التى كان يستخدمها فى تحريك كرسيه ، وقطعة محشوة من القماش تشبه الكلب كان يدللها . إنه يعود إلى الوحدة إنه يقول : « النهاية يا كلوف لقد انتهينا . لم أعد فى حاجة إليك» وهذا حقيقى فلقد انتهى دور الممرض إذ ليس هناك حبوب مسكنة . . لقد نفدت فى الوقت الذى لم تعد تجدى فيه ، ولا مناص من أن يبقى وحيداً . إذن على كلوف أن يرحل . وهو يفعل هذا ، أو على الأقل يقرر هذا . ولكن بالرغم من أنه قد وضع قبعته على رأسه وأمسك بحقيبته فى يده وبينما يناديه هام عبثاً . . بالرغم من كل هذا يظل كلوف واقفاً على مقربة من الباب المفتوح وعيناه مركزتان على هام الذى يخفى وجهه بقطعة قماش مخضبة بينما يسدل الستـــار .

ليس هناك حاضر !

وهكذا حتى آخر صورة فى هذه المسرحية نجد دائماً ذلك الموضوع الجوهرى . أعنى موضوع «الحضور» إن كل شيء كائن هنا ، أما ما هو خارج المسرح فهو العـــدم واللاوجود . إن العالم الخارجى الذى يحدثنا كلوف عنه : بحر خاو رمادى وإلى جانبه فناء وصحراء وإلى جانبها حديقة ، عالم خيالى لا يقبل السكنى لأحد يستطيع أن يسكنه ونتيجة لهذا يدور الحوار التالى بين هام وكلوف :

أغنيات من الصين :

من الموضوعات المتكررة فى تاريخ الأدب الصينى التطور بالأشكال الموسيقية المحببة إلى نفس الشعب . وهو تطور متأثر بالروح الأجنبية فى بعض الأحيان . ولقد انتعش هذا التطور الأدبى قبل أن يصبح موضع اهتمام أى باحث ، ومن ثم فإن شعر «شيه» Shih كان يعتبر فى قمته عندما ظلت بذوره محدودة بحدود الأغنية الفولكلورية فى الوقت الحاضر أو فى الماضى القريب . وعندما ظلت إيقاعات الأغنية هى نفسها الإيقاعات الطبيعية التى تعكس لغة العصر .

ولم يكن هذا لحسن الحظ هو نهاية المطاف بالنسبة إلى الشعر الصينى ، فكما تطورت التكوينات القديمة تطوراً ظاهراً وملموساً ، تطور عن الأغانى المحببة إلى نفس الشعب نوع جديد من الشعر ، هذا النوع الجديد من الشعر حظى بنجاح كبير بعد أن كان مستهجناً فى منتصف عصر تانج Tang وأواخره . ولقد كانت هذه الأغنيات الجديدة مزيجاً من الموسيقى الصينية السابقة على عصر تانج والنغمات السائدة فى منطقة آسيا الوسطى مما دعا أكثر الشباب المثقف إلى النظر إلى هذه الأغانى على أنها سوقية وأجنبية، ومن ثم فهى غير جديرة بالتسجيل . ولكن بعض الكتاب النابهين ممن أدركوا روعة هذه الأغنيات استطاعوا أن يطوروها ويجعلوا منها شيئاً يستحق التقدير . فمنذ زمن بعيد مضى وأغانى التزو Tz'u الأدبية تنمو وتزدهر إلى أن أصبحت بدورها تكويناً قديماً ، أما الأغنيات الجيدة من التزو فهى التى بقيت وهى التى تقدم فى وقتنا الحاضر .

ومما يستحق الذكر أن ماو mad كتب بنفسه أغنيات جيدة من هـــذا النوع ، ولكن منذ عصر سونج Sung وهو العصر الذى بلغت فيه التزو قمة نضجها من الناحية التقليدية ، لم يطرأ على هذه الأغنيات أى تجديد ؛ ولم ينتج عن اتحاد اللغة الدارجة بقواعد العروض الصارمة المأخوذة عن شعر «شيه» إلا نوع من القصائد الطبيعية النابعة من القلب ، ولكن لا يمكن كتابتها إلا بعد مران طويل . أما الموضوعات التى تطرقها هذه الأغنيات فهى قصص الحب والغرام والحزن على انقضاء فصل الربيع .

وتعتبر هذه المجموعة من أغنيات

– لماذا أنت معى ؟ لماذا تنظر إلى ؟

– لأنه ليس هناك إنسان آخر ، لأنه ليس هناك مكان آخر .

ونستطيع أن نضيف « لأنه ليس هنا زمان آخر . ذلك هو عبث الكون . فالزمان انسياب نصنعه نحن ونربطه بالمكان .. أما المكان بلا زمن فهو عديم المعنى إنه موجود فقط » . إن هام يصيح أكثر من مرة « أمس » ماذا تعنى كلمة أمس ؟ . ثم ينتابه الخوف فجأة فيصيح « نحن لا نحاول أن . . . أن نصنع معنى معاً » لكن كلوف يطمئنه قائلا : « تصنع معنى ؟ نحن ؟ نصنع معنى ؟ (ضحكة قصيرة) لطيفة هذه النكتة !

ليس هناك شىء كائن سيأتى فيما بعد ... ليس هناك سوى الموت أى التحلل وعدم الحضور . عند ذلك يكون الشىء فى ذاته وبذاته . ذلك هو المستقبل الوحيد ،

ولكن خوف هام من أنه يصنع معنى ما غير حضوره يجعله يشعر أنه قد أكسب العالم الذى يحيط به صفه يعنى شيئاً . لذلك فهو يصرخ منكراً وجوده : أنا لم أكن أبداً هنا – كلوف . . أنا لم أكن أبداً هنا . . كنت غائباً دائماً كل الأشياء قد حدثت بدونى » هذه الرغبة اليائسة فى عدم الحضور هى آخر ما يحاول هام أن يمتلكه ولكن هذا أيضاً عبث فهو يعرف أن هذا غير صحيح فهو يستطيع أن يصيح فى النهاية بصوت كئيب صحيح ولكنه صوت منتصر « ليس هناك حاضر » .

لعبت مسرحيات بيكيت دائماً على الحضور . فمن عـدم إمكان الذهاب إلى مكان آخر فى (فى انتظار جودو) حتى آخر مسرحياته . نجد أن الإنسان يتضاءل وينقرض يختفى فى صفيحة من القمامة ثم تبتلعه الأرض شيئاً فشيئاً حتى لا نرى منه إلا الرأس ذلك فى مسرحية (الأيام السعيدة) .

لقد كانت المأساة تستند دائماً حتى قبل ظهور المسيحية على فكرة الخطيئة الأولى . أما الآن فان الإنسان يرفض هذه الفكرة ويعتقد كما قال كامو :

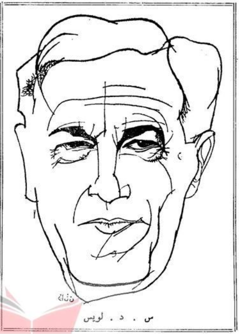
(انه برىء وان هذا يبيح له أن يأتى بأى فعل وأن يعيش بما يعرف وأن يصرف أموره بواسطة ماهو كائن بالفعل وليس بالغيبيات والأشياء غير المؤكدة) ،

أى أن يبدأ حياته بتلك الحقيقة البسيطة التى تقول بأنه هناك وليس هناك غيبيات ربما كان إنسان بيكيت حزيناً تعساً لأنه أدرك تلك الحقيقة ولكنه قد أدركها ؛

وإذا كان على المأساة أن تعيش فعليها أن تواجه هذه الحقيقة التى أدركها صمويل بيكيت وعالجها على مسرحه . أما أن نتساءل عن مصير المأساة بعد هذا الاكتشاف فذلك سؤال لا داعى له الآن . ربما حدث اكتشاف فلسفى آخر عند ذلك لا يصبح الحضور على المسرح صفة ضرورية للعمل المسرحى ، وإنما ستكون هناك ضرورة أخرى ربما كانت فى طريقها للظهور الآن .

مصطفى إبراهيم مصطفى

« النزو » التى صدرت حديثاً باللغـــة الإنجليزية ، تعتبر محاولة جريئة وهامة لخلق مثال حى لما ينتج عن اتحاد الإيقاع مع النغمة ومع الوحدة الشاذة والمنتظمة فى نفس الوقت . وربما حاول مستر آيلنج ومستر ماكينتوس الذين أشرفا عـــلى إصدار المجموعة ، ربما حاولا ضغط التكوين الأصلى ، فالإيقاع الإنجليزى له أثر مغاير ومختلف عن الإيقاع الصينى مما جعل طبع أصول القصائد فكرة صائبة وموضوعية . وكان رائعاً أن جاءت المجموعة مشتملة على قصائد للشاعر « شيه » مكتوبة بخط يده ، وإذا كانت الترجمات القديمة لا تحظى باعجاب كل مهتم بهذا النوع من الشعر ، فإن هذه الترجمـــة الجديدة لأبد وأن تحظى باحترام الكثيرين.



س . د . لويس

سيسل داى لويس وأزمة العصر

محمد علي زيد

● لويس واحد من مجموعة الكتاب والشعراء الذين تجمعوا فى العشرينات الأخيرة من القرن الحالى ، حول راية الثورة على كل الحضارة الغربية عندما رفعها توماس ستيرنز إليوت .

● لقد رفضوا الحاضر مثله ، ولكنهم لم يهربوا منه بالانتكاس إلى الماضى ، بل عقدوا عزمهم على مقاومة المحنة بفن جديد ، يستهدف عالماً أفضل من خلال الثورة الاجتماعية .

● وما دام اليسار – من وجهة نظرهم – قد خذلهم ، فإن رفضهم لإيديولوجيته لا يعنى مطلقاً تخليهم عن موضوع التزامهم الأصيل .. وهو الإنسان .



و . هـ . أودن



س . سبندر

سيسل داى لويس شاعر إنجليزى معاصر ، ولد فى أرلندا عام ١٩٠٤ ، لأب قسيس ، وتخرج من جامعة أكسفورد، ثم اشتغل مدرساً بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٣٥ ، وقرر بعد ذلك أن يخصص كل وقته للكتابة . وقد ظهر أول ديوان له بعنوان « سهرة بين غابات الزان » عام ١٩٢٥ ، ثم صدرت له بعد ذلك تسعة دواوين متتالية ، جمعت كلها أخيراً فى ديوانه الشامل الذى صدر عام ١٩٦١ .

وقد ألف لويس بالإضافة إلى ذلك كتابين عن دراسة الشعر ، أولهما هو « أمل للشعر » الذى صدر عام ١٩٣٤ ، والثانى هو « الصورة الشعرية » الذى صدر عام ١٩٤٧ . كما شغل منصب أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد خلال الفترة ١٩٥١ — ١٩٥٦ .

من شعراء الثورة !

ولويس واحد من مجموعة الكتاب والشعراء الذين تجمعوا فى العشرينات الأخيرة من القرن الحالى حول راية الثورة على تآكل الحضارة الغربية عند ما رفعها توماس ستيرنز اليوت ، بنشر مجموعته الشعرية الصغيرة « بروفروك وملاحظات أخرى » ، عام ١٩١٧ ، ثم أعقبها بقصيدته الهائلة الدامغة « الأرض الخراب » عام ١٩٢٢ . وكان بين أفراد هذه المجموعة من الشعراء ستيفن سبندر ، وسيسل داى لويس ، وويستان هيو أودن ، ولويس ماكنيس ، ومن الكتاب كريستوفر ايشروود ، وجورج أورويل ، وجون ليمان ، وغيرهم .

إلا أن التفاف هذه المجموعة حول اليوت لم يجعل أفرادها يتشربون آراءه التى انتهت إلى رجعية فكرية متزمتة ، وفاها الدكتور لويس عوض حقها من الشرح والنقد فى كتابه « دراسات فى الأدب الإنجليزى الحديث » . لقد بهرهم من اليوت «تكنيكه» الشعرى الرائع ، الذى أتاح له أن يجمع فى القصيدة القصيرة ما تعجز عن الإحاطة به المجلدات . ولكن نظرتهم وتطلعاتهم كانت تختلف عن إليوت اختلافاً بيناً . لقد رفضوا الحاضر مثله ، ولكنهم لم يهربوا منه بالانتكاس إلى الماضى ، بل عقدوا عزمهم على مقاومة المحنة بفن جديد ، يستهدف عالماً أفضل من خلال الثورة الاجتماعية . ودعم هذا الاقتناع لديهم انتماؤهم إلى جيل بلغ أشده وسط

ركام الخراب الاجتماعي الذي خلفته الحرب العالمية الأولى ، ولم يكد ينزل إلى معترك الحياة حتى دهمته أعاصير الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي اجتاحت العالم الرأسمالي بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٣ ، فألقمت عامة الناس أحجار البؤس ، وكستهم برد الحاجة ، وشغلتهم بهم البطالة الاجبارية وهوان الفراغ المفروض .

إن أودن يقف وسط هذا الحطام وينظر حوله ، فيرى :

« مداخن بلا دخان ، وقناطر خربة ، وأرصفة
شحن متآكلة ، وترعاً مسدودة » .

بينما ينزف قلب ستيفن سبندر وهو يشاهد الرجال العاطلين يتسكعون في الشوارع ،

« ويخرجون جيوبهم الفارغة
في حركة الفقير الذي فقد الأمل في الخير » .

أما سيسل داي لويس ، فانه يمزق قلب قارئه بأغنيات يعارض في بعض أجزائها أغنيات إنجليزية مشهورة تنبض بالسعادة ، كتبها الشاعر مارلو وغيره في القرن السادس عشر . ويقول داي لويس في إحدى هذه الأغنيات :

« كان هناك ضحك وحب في الحارات عند المساء ،
بين فتية تزينهم الوسامة وفتيات يسعدهن المرح
ولكن فتيان القرية اختفوا ،
أضاعهم في فلاندرز قواد يحملون النياشين ؛
تعالى ! شاركيني حياتي وكوني حبيبتي
لنتمتع بكل مسرات
السلام والوفرة والفراش والطعام ،
التي يتيحها العمل العرضي المتقطع ؛
ستتوج الهموم جبهتك العذراء
بأكليل من التجاعيد
وستنتعلين الألم في قدميك
وسيرهق جمالك العمل الشاق ، لا أردية الحرير .
سيحتل الجوع موطن العفة من جسدك
ولا يترك للموت المدله غير العظام .
فاذا كانت هذه المتع تثير خيالك ،
فتعالى ! شاركيني حياتي ، وكوني حبيبتي »

وفي أغنية أخرى يقول داي لويس :

« صمتاً ، يا صغيري
إن مهدك مرهون
ولا توجد بطاطين لأغطيك
أيها التعس المقرور .
إن النجوم في السماء الصافية
تهبط بأنظارها خرساء
إلى وريث الأجيال الماضية
النائم في حي قذر .
إن الديكة تصيح ،
ولكن لا تأبه لها ،
فالأفضل ألا يستيقظ الصغير
عندما يكون جائعاً .
إن أمك تبكى ،
وأباك يعيش على الإعانة ؛
شلنان كل أسبوع
هما ثمن روح إنسان » .

الشاعر وجماهير الناس

والواقع أن لويس يعتبر أكثر أفراد مجموعته انتظاماً ومنطقية في تطوره الذي تحدد — في معظم مراحله — بالاستجابة لظروف العالم من حوله ولظروفه الشخصية ، وبالتزامه الصريح بقضية جماهير الناس. ففي غمار هذه الرؤيا القاتمة، بدأت نغمة خافتة من الأمل تجد طريقها إلى شعره في عام ١٩٣١ ، حين نهض اليسار يدين الرأسمالية بمسئولياتها عن تعاسة الملايين . ثم قويت نغمة الأمل هذه رويداً رويداً حتى امتد الأمل إلى البشرية جمعاء ،



وعبر عنه لويس فى قصيدته «جبل المغناطيس» (١٩٣٣)، التى صاغها فى قالب يجمع بين شىء من صفات المسرحيات الإغريقية الأولى التى كتبها ايسخولوس، وبين شىء من صفات مسرحيات العصر الوسيط التى كان الممثلون فيها يجسدون أفكاراً أو صفات مجردة. وقد عقد لويس أمل البشرية فى هذه القصيدة على دمغها لأنظمة اجتماعية أربعة وعلى تحررها من قبضة أعداء أربعة. أما الأنظمة الاجتماعية الأربعة فهى: التقوقع البورجوازى للفرد حول ذاته فى مجابهة العالم، ونظام التعليم الذى ينتج آلات بشرية تتشدق بلغات ميتة وتستمد مثلها العليا من أسلاف قراصنة مستعمرين، والدين فى شكله الراهن فى انجلترا، الذى تحول إلى اتحاد مهنى لقساوسة من المرتزقة يتحالفون مع الحكام لتضليل الناس وإتمام ما بدأه نظام التعليم، ونظام الزواج والأسرة الذى يقنن الحب داخل إطارات مادية عفنة. ويختم لويس هذا القسم من قصيدته بالتعبير عن رأيه فى التوفيق بين الحرية الكريمة والارتباط الاجتماعى السليم، فيقول:

«إن الشجرة تتشبث بالتربة، والطائر
يعرف كيف يستغل الرياح؛
ولكن الرجل الكامل يجب أن يعيش
راسخ الجذور، ولكن بلا أغلال».

وينتقل داى لويس فى قصيدته بعد ذلك إلى التنديد بأعداء الإنسانية الأربعة، وهى: الاشتهاء الأنانى الذى يصطنع صفة الحب ويتنكر فى ثوبه، والدعاية المضللة التى تحمل لواءها صحافة لا شرف لها، والعلم الذى يجعل الإنسان ضحية له بدلا من أن يخدمه، فيعطيه القنابل بدل الخبز، والدعوات المبتذلة إلى الرجوع للفطرة بصورة لا تزيد عن كونها هروباً غبياً وقعوداً متخاذلا عن تحمل مسئولية التغيير. وينهى لويس هذا القسم من قصيدته بقوله:

«وإذا كان دمنا وحده
هو الذى سيذيب هذه الأرض الحديدية
فخذوه. إنه يبذل فيما يستحق البذل
حين يسهل ميلاد المخلص».

ثم ينادى لويس بالتمرد على الماضى فيقول:

«إن الذين يبحرون بلا نجم يهديهم...
يصلون للسلام، ويتركون لخلفائهم الكارثة.
إن من يأخذون الرشوة سيهلكون بالرشوة،
موتى بالعفن الجاف، نزلاء فى ملاجئ المجانين،
لعنة على الأطفال، عبء على الدولة.
ولكن مخاوفهم وتشنجاتهم ستظل تعدينا؛
فلا المخدر ولا العزلة يمكن أن يعالجا هذا السرطـــان.
وإن لم نتحرك الآن فلن نتحرك أبداً، فقد حانت ساعة السكين
التى تقطع حبل الماضى، وتجرى العملية الكبرى».

وفى ختام القصيدة كلها يصرخ:

« أفيقوا من غيبوبتكم ! ابدءوا الرقص الآن فى المدينة !

. . . . .

هذا يومكم ، فالتفتوا ، أيها الرفاق ، التفتوا مثل عيون الأطفال ، مثل زهور عباد الشمس ، نحو النور » .

« مجموعة الثلاثينات »

إن قصيدة « جبل المغناطيس » تمثل قمة ما وصل إليه داى لويس من أمل . ولم يكن هذا الأمل مقصوراً عليه وحده ، بل كان يحفز جميع الشعراء والكتاب المنتمين إلى « مجموعة الثلاثينات » هذه .

وهناك عدة أمور هنا يحسن الوقوف عندها لأنها تنبئ عن تطور أساسى طرأ على موقف الشعراء والكتاب وتقديرهم لدورهم خلال تلك الفترة . لقد كان الاتجاه الشائع فى الأدب فى أواخر القرن التاسع عشر هو إما الانزواء فى البرج العاجى بدعوى «الفن للفن» ، أو التعبير عن عظمة الامبريالية ودورها « البناء ! » الذى ينهض بأدائه الرجل الأبيض . واعتلى هذا التيار الأخير كتاب من أمثال « رديارد كبلنج » ، ينحصر القدر الأكبر من قيمتهم الفنية فى مجرد رفع العقيرة تصاحاً تمثل هذا الهذر الخبيث . أما أصحاب الفن للفن ، فكانوا يرون فى الأدب والشعر أحجية من أحاجى الجمال لا تستهدف إلا ذاتها باعتبارها غاية ليس وراءها من غاية . وفى غمار هذه الضوضاء ، حاولت بعض الأصوات أن تلفت النظر إلى ما فى هذه المفاهيم من بربرية جامدة ، كما فعل ادوارد مورجان فورستر ، ولكن أحداً لم يعبأ ، حتى انتهى الصراع على الاستعمار إلى الحرب العالمية الأولى ، فخاض العالم أول مجزرة جماعية قدم فيها ملايين البشر دماءهم قرباناً على مذبح الرأسمالية ، فبدءوا يدركون أن أخلاقيتها غير قادرة بطبيعتها على الاعتراف بأية قيمة إنسانية . وخرج من هذه المحنة شعر ولفرد أوين وسيجفريد ساسون وغيرهما ، ممن قالوا صراحة إن كلا من القاتل والمقتول فى تلك الحرب ضحية مسوقة لا يد لها فيما ينزل بها من هلاك أو يلوث رداءها من دم .

ولكن النصر الذى اشترته الرأسمالية بدماء ملايين البسطاء الذين لا يملكون نصيباً فى أرباح الأسهم — جاء يتخم جيوب الرأسماليين ويدير رءوس الساسة المحترفين ، فراحوا يفتكون بألمانيا المنهزمة فى غطرسة لا تعرف الاعتدال . وكان ضحاياهم من الألمان هنا أيضاً هم نفس البسطاء الذين سفكت دماؤهم فى الحرب .

حتى جاءت الأزمة الاقتصادية عام ١٩٢٩ ، فاذا بالمنتصر والمهزوم — بعد عشر سنوات من الحرب — فريسة لنفس الكساد ونفس البطالة ونفس الخراب .

وخارج هذا كله ، وقف الاتحاد السوفييتى — دولة العمالة الكاملة الوحيدة آنئذ — يمارس تجربة اشتراكية هائلة ، ويصل من خلالها إلى نتائج جبارة احتبست لها أنفاس العالم ، ولفتت أنظار الشباب الذين أدركوا ما انتهى إليه عالمهم الغربى من عفن ، وراحوا يتلفتون بحثاً عن سبيل للخلاص ينقذ عالمهم من لامسئولية الرأسمالية واستهتارها ، فرأوا فى هـــذه التجربة الكبرى بصيص الأمل المرتقب .

وزاد من قوة هذا الاتجاه ما اجتاح أوربا آنئذ من مد رجعى عات . فقد استولت الفاشية على إيطاليا أولا ، ثم ابتلعت ألمانيا فى جوفها القبيح بوصول هتلر إلى الحكم عام ١٩٣٣ — نفس العام الذى كتب فيه داى لويس قصيدة « جبل المغناطيس » — وراحت الفاشية تصفى أعداءها الاشتراكين بأساليب همجية لم يسبق لها نظير ، مدعية فى الوقت نفسه أنها « اشتراكية وطنية » . كل هذا والعالم الرأسمالى يتفرج ، ويهز كتفيه ، غير مدرك أن ما أنزله بألمانيا



من تخريب مادى ومعنوى بعد الحرب العالمية الأولى كان له أكبر الأثر فى تلك النهاية الموسفة .

إزاء ذلك كله ، بدا أن اليسار هو الأمل الوحيد الباقى ، فالتف حوله كل شعراء وكتاب الثلاثينات ، متبنين أهدافه ومذاهبه (وأيديولوجيته) بدرجات متفاوتة ، دون أن يتقبلها منهم — تقبلا كاملا مسلماً — سوى عدد محدود ، يبرز من بينه الشاعر الاسكتلندى « هيو ماكديارمايد » .

أما الباقون ، ومنهم داى لويس وأودن وسبندر ، فقد منعتهم طبيعتهم المتسائلة التى تميل إلى مناقشة كل شىء من الانضواء الكامل تحت راية اليسار المتطرف .

ومن الطريف فى هذا الصدد أن نذكر أن ستيفن سبندر ، أكثر شعراء هذه المجموعة شباباً واندفاعاً ، دعى فى عام ١٩٣٦ إلى الاشتراك فى الحزب الشيوعى البريطانى على أثر نشر كتابه « انطلاقاً من الليبرالية » ، فقبل الدعوة مشترطاً الاحتفاظ لنفسه بحق الاختلاف مع الحزب ، وخاصة فى موقفه من محاكمات التطهير التى كانت تجرى فى موسكو آنذاك بين صفوف الحزب الشيوعى السوفيتى . ودفع سبندر رسم الالتحاق ، ونشر فى جريدة الديلى ويركر الناطقة بلسان الحزب الشيوعى البريطانى مقالا تناول فيه بعض نقاط يختلف فيها مع الاتجاه الرسمى للحزب . ويذكر سبندر فى ترجمته الذاتية « عالم داخل عالم » ، أن الحزب الشيوعى البريطانى أسقطه من حسابه تماماً بعد نشر المقال ، فلم يعاود الاتصال به أو مطالبته بسداد أية اشتراكات أخرى بعد ذلك .

ومن هذا يتبين مدى عمق الاستقلال الفردى الكامن فى نفوس أفراد هذه المجموعة من الكتاب والشعراء، بشكل جعلهم غير قابلين للخضوع لأية أيديولوجية مملاة بحذافيرها .

ولكن هذا لم يقعد بهم عن مظاهرة اليسار عموماً ، حتى جاءت الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ — ١٩٣٨) ، فتحولت أرض أسبانيا إلى مسرح جربت عليه الفاشية كل أسلحة الدمار التى كانت تعدها للعالم كله ، وأثبتت عليه إيديولوجية الغرب الرأسمالى إفلاسها الأخلاقى ، حين اكتفت — مرة أخرى — بالوقوف موقف المتفرج من الصراع الدامى بين الديمقراطية والاشتراكية من ناحية وبين الفاشية من ناحية أخرى ، صامة آذانها عن صرخات العشرات من رواد الفكر والفن فى بلادها ، مثل همنجواى الأمريكى ، وكريستوفر كودويل وأودن واسبندر وأورويل وداى لويس من الإنجليز ، وأندريه مالرو الفرنسى ، وغيرهم . وبقيت لوحة بيكاسو الشهيرة « جورنيكا » شاهد إدانة لا يفرغ له اتهام .

الشاعر وقضية الحرب

وفى خلال تلك الفترة كتب داى لويس كثيراً من رائع الشعر ، محاولا — بلا جدوى — أن يوقظ ضمير انجلترا . وفى إحدى هذه القصائد ، بعنوان « المتطوع » ، يقول داى لويس :

« قل لهم فى إنجلترا ، إذا سألوا
عما جاء بنا إلى هذه الحرب ؛
إلى هذه الهضبة الممتدة
تحت الحشود من نجوم الليل الرصينة
لم يكن دافعنا الزيف ، ولا الحمق
ولا المجد ، ولا الثأر ، ولا الأجر :
لقد جئنا لأن أعيننا المفتوحة
لم تر طريقاً آخر .
لم يكن هناك طريق آخر للابقاء
على لهب الشعلة المضطربة لحقيقة الإنسان :
وسوف تشهد هذه النجوم أن مسارنا
أضاء فترة أقصر ، ولكن نوره لم يكن أقل بريقاً » .

لقد كان داى لويس يتنبأ بالحرب العاتية التى تعتزم الفاشية أن تشنها على العالم .

أما قصيدته الطويلة « النابارا » The Nabara فهو يمجد فيها أبطال المحاربين الجمهوريين الذين فضلوا الموت دفاعاً عن الحرية ، ويصدرها بعبارة يقول فيها : « إن طهارة قلوبهم الساذجة جعلتهم يفضلون الموت على الاستسلام » . ثم يبدؤها بقوله :

« إن الحرية أكثر من مجرد كلمة ، أكثر من عملة السياسيين الزائفة ، ومن شيكات الطغاة التى يصدرونها بلا رصيد ، ومن أموال الحالم التى جنت بالتضخم . نحن نعلم أنها معرضة للموت ، وأنها خلقت على صورة الرجال البسطاء الذين لا يحبون المجازر ، ولكنهم يفضلون أن يصبحوا قتلة وقتلى على أن يروا تلك الصورة ، صورة الحرية ، وقد غدرت بها الخيانة » .

لقد كان الصراع الدائر فى أسبانيا يمثل لدى كتاب وشعراء الثلاثينات الملتزمين تجربة حاسمة تخوضها الحرية فى عالم مهدد بالطغيان .

ولكن الحرب نفسها أزالت عن أعين معظم أولئك الكتاب غشاوة الوهم القائل بأن الصراع السياسى يمكن أن يلتزم بأية أخلاقيات . لقد رأوا الجمهوريين والفاشيين يتبادلون الفظائع التى لا ترحم شيخاً ولا امرأة ولا طفلا ؛ وشاهدوا الصراع المكشوف على السلطة بين الأحزاب المؤتلفة مع الجمهوريين ، وصدمهم العنف الذى لا يقيم للحياة البشرية وزناً . ولعل أصدق ما يمكن أن يصور الفوضى الفكرية والإنسانية فى هذه الحرب هو ما حدث للكاتب الإنجليزى « جورج أورويل » ، ورواه بعد ذلك فى كتابه « تحية إلى قطالونيا » Homage to Catalonia فقد جرح أورويل جرحاً بليغاً وهو يحارب فى صفوف الجمهوريين ، ليجد نفسه بعد ذلك مباشرة موضع الاتهام من جانب الشيوعيين الستالينيين المتحالفين مع الجمهوريين الأسبان بدعوى أنه من أنصار تروتسكى . وأوشك أورويل أن يعدم ، لولا أنه هرب عبر الحدود إلى فرنسا . أما كريستوفر كودويل ، فقد قتل وهو يغطى بمدفعه الرشاش انسحاباً لفصيلته .

وإزاء هذه الفوضى فى معسكر يتنازعه التكالب على السلطة والفتك بالمنافسين والمخالفين فى الرأى ، لم يكن هناك مفر من أن ينهزم اليسار فى أسبانيا شر هزيمة .

وأعقبت ذلك صدمتان لا مثيل لعنفهما ، أفقدتا أولئك الكتاب جميعاً كل تعلق بأى مذهب سياسى متعصب مهما كان نوعه .

وجاءت أولى هاتين الصدمتين بعد انتصار الفاشية فى أسبانيا بفترة وجيزة ، على صورة استسلام آخر للفاشية الألمانية ، عندما وقع تشامبرلين رئيس وزراء إنجلترا اتفاقية ميونيخ مع هتلر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٣٨ ، مسلماً له بالحق فى سلخ إقليم السوديت عن تشيكوسلوفاكيا . ولم يلبث هتلر بعد

ذلك أن اجتاح تشيكوسلوفاكيا بأجمعها ، لا السوديت فقط ، مشرفاً بالعالم كله على هاوية الحرب .

أما الثانية فكانت اتفاق عدم الاعتداء الذى عقده هتلر مع الاتحاد السوفيتى ، كعبة الاشتراكيين فى العالم آنئذ . لقد كان الاتحاد السوفيتى مضطراً فى ذلك الوقت إلى عقد هذه الاتفاقية ، لأنه يرى الاستعدادات للحرب قائمة على قدم وساق على مشارفه الغربية فى ألمانيا ، وعلى مشارفه الشرقية فى اليابان ، التى كانت تزدرد الصين قطعة قطعة فى ذلك الحين ، دون أن يجد حوله إلا رأسماليات متنمرة . وزاد من حرج موقفه أن مفاوضاته لعقد معاهدة مع إنجلترا طالت وتعقدت بفعل المماطلات البريطانية المشهورة ، إذ كانت إنجلترا تعلل النفس حتى آخر لحظة بأن هتلر لن يلبث أن يستدير نحو الشرق ، ليلتهم ذلك العملاق الذى يقف على قدمين من الرمال — كما كان الغرب يظن الاتحاد السوفيتى آنذاك .

ولكن ذلك كله لم يدخل فى حساب شعراء الثلاثينات وكتابها . وكل ما رأوه هو أن أكبر قوة تقدمية فى نظرهم قد مدت يد الصداقة إلى أعتى نظام فاشى عرفه العالم ، بعد أن وضعت عدالتها نفسها موضع الريبة بمحاكمات التطهير الستالينية الشهيرة . واجتمع هذا وذاك على كتاب الثلاثينات ليفقدهم كل أمل فى المبادئ السياسية قاطبة .

بين الالتزام والانسحاب

إلا أن الكاتب والشاعر والفنان الذين يصدرون فى فهم منذ البداية عن التزام اجتماعى معين لا يمكن أن ينسحبوا إلى أبراج عاجية حين يخيب أملهم فيما التزموا به ، لأن انسحابهم يفقدهم كل الجذور التى درجوا على أن يستمدوا منها الهامهم ويصوغوا منها فنهم وأغنياتهم . وقد كانت هذه هى الأزمة التى واجهت كتاب الثلاثينات وشعراءها .

وأنه لما يشرف المجموعة كلها تقريباً أن الذين انسحبوا إلى أبراج عاجية منهم كانوا هم أولئك الذين أظهروا الاستعداد لهذا التقوقع منذ البداية ، مثل أولدس هكسلى ، الذى تراجع ليهيم فى غيبوبة عقار المسكالين ، وزاد فألف عنه كتاباً فى لحظات إفاقته منه ، ثم أضاف إلى العقار إغراقه الشخصى فى غيبيات البوذية والهندوكية ، وراح فى مزرعة منعزلة فى صحراء كاليفورنيا يرعى بقراته ، ويمارس تمرينات اليوجا ، ويتنفس بعمق ، ويتأمل منتظراً لحظة الوجد الصوفى ! !

أما الباقون ، وفى مقدمتهم سيسل داى لويس ، فقد سألوا أنفسهم عن الدافع الذى جعلهم يرتبطون باليسار قبل أن يخيب أملهم فيه ، فوجدوا أنهم قد اتجهوا إلى ذلك الطريق نتيجة لالتزامهم بالإنسان أساساً ، ورغبتهم فى أن يضمنوا له حياة أكرم فى عالم أفضل . وما دام اليسار — من وجهة نظرهم — قد خذلهم ، فان رفضهم لأيديولوجيته لا يعنى اطلاقاً تخليهم عن موضوع التزامهم الأصيل ، وهو الإنسان .

وعندما كانت قنابل هتلر تدك لندن ، دون أن ترحم طفلا أو امرأة أو شيخاً ، كتب داى لويس قصيدته « الكلمة فوق كل شئ » (١٩٤٣) ، حيث يقول :

« انظر عندما تحيل الأنوار الكاشفة السحاب إلى دخـــان

مثل الحامض يأكل المعدن : وأفزع
لصوت صفارات الانذار ، ويتصبب عرقى
وأنا أحس برعب مدينة بأكملها
وبدقات قلبها المفزوع تحت ضربات القنابل .
لكن هذا حين أذكره
لا يعدو ساعات قليلة من الأرق المرهق :
أما العجوز الذى طار سقف بيته

والطفل المدفون تحت الركام —
فكيف ترانى أستطيع الكلام عن هؤلاء ؟
الوعاظ ينشطون ، والساسة ينسجون
تعاويذ كلماتهم حول هذه المحنة ،
ليستخرجوا بها محصولا
ينبت من تربة قلوبنا الممزقة .

. . . . . .

لكن لا بد من الكلمات
ننتحب بها على حاضر تمزق بالقنابل
لتلمع فيما وراءه :
فلم يوجد أبداً قدح قاتل
لم يستطع الشعر أن يتوجه بوداع رقيق .

. . . . . .

إن مهمة الكلمات هى أن تضع بهجة الإنسان وعـــذابه
فى مسارات خالدة بين النجوم » .

الحب هو الإنسانية

لقد تراجع داى لويس عن التبشير السياسى بعد أن فقد الإيمان بمذاهب السياسة ، ووضع فنه فى خدمة الإنسان ، يمجد بهجته وعذابه ، ويرى فى كل فرد من البشر إمكانية خلاقة كبرى يستطيع الحب أن يخرجها إلى الوجود لتساهم فى بناء عالم أفضل . فالحب هو الرجولة ، وهو الفضيلة ، وهو الانسانية.

أغراس دياغيليف



إ. استرافنسكى

مضى حتى الآن أربعون عاماً على حفلة العرض الأولى لباليه « الأعراس » ، وهو الباليه الذى يعتبر تحفة دياغيليف الكبرى فى العقد الأخير ، والذى نال بفضله أكبر تقدير وأروع استحسان ، بعد أن أجمع النقاد على مهاجمته وبخاصة فى عام ١٩٢٦ حينما انفردت صحيفة التايمز بتسجيل الحادثة التى غادر فيها اثنان من المتفرجين مقاعدهما أثناء عرض الباليه . وكان ﻫ . ج . ويلز هو الذى انبرى للدفاع عن هذا العمل الجديد كاتباً لهذه الصحيفة ولغيرها من الصحف يعلن أن نسيماً جديداً قد هب على دنيا الفن ، وأن علينا أن نفتح صدورنا لاستنشاق هذا النسيم .

أما نينت دونالوا الناقدة الفنية التى استهجنت كثيراً من أعمال دياغيليف فى فن الباليه « خلال الأربعينات والخمسينات »

والحق أن داى لويس لم ينعزل عن بلاده ولا عن شعبه ولا عن البشرية أبداً ، مهما بلغ نفوره من السياسة واتهامه لرجالها ، وظل ينهض بواجب الشاعر الملتزم دون أن يتحول شعره إلى دعاية طنانة جوفاء بلهاء ، بل ودون أن يفقد هذا الشعر ذرة واحدة من جماله أو روعة ايقاعاته أو صدقه المباشر الذى يتخذ طريقه إلى القلب ، بلا بهلوانيات فنية ولا غموض متغطرس . والسر فى ذلك هو أن داى لويس كان دائماً أميناً مع نفسه ، وكانت نفسه دائماً مع الناس البسطاء ، فظل احتفاؤه بهم وغناؤه لهم محتفظاً باشراق التلقائية ونور الاخلاص، خالياً من النفاق المستتر وراء ضخامة الألفاظ الفارغة .

ولعل التزام داى لويس المخلص هذا هو الذى جعله فى موازين بعض نقاد الغرب المتحذلقين غير محظوظ إلى حد ما . ولكن داى لويس لا يأبه لذلك ، ومن حقه ألا يفعل . فما الذى يمكن أن يكسبه الشاعر إذا انعزل عن مجتمعه إرضاء لتفاهات التحذلق ، فأضاع بذلك نفسه فى صفقة خاسرة ؟

لقد خرج الرجل من كل أزمات الفكر والضمير صادقاً نظيفاً ، وهذا غاية ما يطمح إليه الرجـــال .

محمد على زيد

فهى التى عادت تقول إن « الأعراس » هى عمل دياغيليف الأعظم والذى ينبغى أن يبعث من جديد . ولم يكن إعادة عرض « الأعراس » هو المشكلة، وإنما كانت المشكلة فيمن يستطيع من الراقصين البريطانيين أن ينقل دخيلة الإحساس الروسى نقلا أميناً خالصاً ؟ وكانت تلك المشكلة هى السبب فى تأخير حفـــل الافتتاح .

وأخيراً استطاع فردريك أشتون أن يدعو نجنسكا لتقوم بأداء هذا الدور الذى لا تستطيع واحدة غيرها أن تقوم بأدائه ، وبالفعل استجابت نجنسكا للدعـــوة وانتقلت إلى لندن لتعمل على مسرح « الكوفنت جاردن » بالاشتراك مع ميكل سومر اشتراكاً عميقاً مخلصاً أدى فى النهاية إلى نجاح الباليه نجاحاً تاماً .

والغريب أن رأى سترافنسكى فى باليه « الأعراس » كان غريباً فى عام ١٩١٦ عندما بدأ يضع الموسيقى ، وازداد غرابة عند التسجيل طوال الأعوام ١٩١٨ - ١٩٢٣ ، ولا يزال يبدو غريباً حتى اليوم . ففى رأى سترافنسكى أن « الأعراس » عمل فذ فريد لم يسبق ولن يلحق بمثال ، ليس معنى هذا أنه أعظم الأعمال ولكنه أكثرها تفرداً على الإطلاق، إنه كما يقولون : « نسيج وحده » . والواقع أن سترافنسكى حقق نجاحاً كبيراً فى تصوير حالات الاستعداد والانهماك التى تصاحب إقامة حفل الزفاف ، كما نجح فى تطعيم حفل الزفاف ببعض الأغانى الشائعة المملوءة بدعوات القديسين ، وبعض الملاحقات التقليدية الصادرة من الأهالى ومن المدعوين . أما الكلمات المنثورة والمنغومة فقد استعملت فى الأصل لتضفى على الأوركسترا المصاحبة لوناً من الدين والشعر مثل ما حدث فى باليه « بتروشكا » ولكن بعد وقت طويل من التفكير العميق .

ومع هذا كله فإن بعث «أعراس» دياغيليف من جديد على مسرح الكوفنت جاردن لم يكن بمثل الروعة والإعجاز التى عرض بها فى حفلة العرض الأولى منذ أربعين عاماً ، فقد استعملوا أربعة أجهزة ضخمة من البيانو كما استعملوا ناقوساً كبيراً يدق فى النهاية بصوت مزعج ، وهذا كله أسهم فى قتل روح الشفافية التى كانت فى أعراس دياغيليف قبل أن تبعث من جديد .

نجيب محفوظ.. والثرثرة!

إبـــــراهيم الصـــــيرفى

حين قرأت الثرثرة لأول مرة ، أحسست بما لها من قبض آسر للنفس . أحسست بذلك الأسى العاتى يسرى فى كل لفظة من ألفاظها ، فى كل صورة من صورها التعبيرية الفنية ، فى كل شخصية وشجرة وحركة ورؤية مضببة مسطولة نراها بعينى أنيس الداخليتين . هى ملحمة : البطل فيها الحياة بورودها ، بأشجار الجازورين والأكاسيا والياسمين ، والحمام الأبيض ، والحوت والبلح وقافلة الجمال التى تسير فى توتر وألم ، والشجرة المعمرة والضفادع والأبراص والهاموش ، والهاموش الثدنى والطحالب حين دبت فيها الحياة لأول مرة فى أعماق المحيطات ، والزمن التاريخى . . كل تلك السمات فى مواجهة سمات أخرى معاكسة . القمر والنجوم والليل والمجمرة والجوزة والزمن الكونى ببلايين سنينه الضوئية . فماذا تحوى القصة ؟ وماذا يمكن أن يراه



ن . محفوظ

● الوجود غامض كل الغموض ، لا يصلح فيه منطق العلم الذى لايدخل فى إشكالاته ، ولا يعنيه من أين وإلى أين وما مغزى الحياة ؟ .

● الدين قاعدة تتخذ منها الحياة منطلقها فى مواجهة العدم ، فى كسر حدة الرتابة والدورة ، الدين الصادق الحقيقى ، لا التدين الروتينى البليد ، الذى لا نرى فى عينى صاحبه سوى الموت .

● إن القاعدة التى تتخذ منها حياتها منطلقها ، رغم أنها إنسانة مخلصة ، وألطف من قطر الندى وفارسة بارعة ، هشة يسهل على القمر اقتحامها ، القاعدة هى الحب والقمر هو الموت .

فيها المتلقى من أبعاد ؟ أهى من ذلك النوع القريب الذى لا يعلو على مستوى الهدف الواحد ؟ ما الذى صنعه العلم بالإنسان . العلم بفروعه المختلفة من فلك وطبيعة وكيمياء وطبيعة ذرية ، وماذا قدمت فلسفات الدنيا من محاولات لفض مغاليق السر الكبير ، المصير والموت والحب والبدء ؟ وما مغزى الزمن التاريخى فى مواجهة الزمن الكونى ؟ . وما مغزى الدورة ؟ .

من أين وإلى أين وما مغزى الحياة !

الوجود غامض كل الغموض لا يصلح فيه منطق العلم الذى لا يدخل فى اشكالاته ولا يعنيه « من أين وإلى أين وما مغزى الحياة ؟ » غامض لا تنفع معه مذاهب الفلاسفة فى استكناه حجب المصير ولا الحدس ، أى الكشف ، تلك الافاضة اللدنية التى لادخل فيها للانسان ... انها تأتيه من فوق .. من جهة عالية سلمية ، تأتيه متى شاءت ، وعلى غير انتظار ، وبلا إرادة منه . بازاء تلك الأبواب المغلقة جميعاً ، وبازاء ذلك الفشل المتلاحق الذى كبافية أنيس ، حين التحق بكلية الطب فنال علومها دون إجازتها ، وحين دخل كلية العلوم ففاته النجاح وإن لم يفته العلم ، وحين التحق بكلية الحقوق فلم يظفر منها إلا بمثل ما ظفر من سابقتها ، وحين وارى فى التراب أعز ما ملك القلب ، وحين لم يكن أمامه من أبواب الحياة إلا أن يلتحق موظفاً بأرشيف فى وزارة الصحة لا يرصد غير التافة من الأمور ، إنما كان طبيعياً أن ينتهى ، بعد ذلك كله ، إلى ما انتهى إليه ، وخاصة بعد أن مر بهموم المجتمع فلحقه من جراء محاولة إزاحتها ما لحقه .

لو أننا نسينا أننا فى أبريل شهر الأكاذيب ، وأن بطلنا فشل فى حياته كل ذلك الفشل المتلاحق حتى أسلم إلى وظيفته تلك فى أرشيف عفن تملؤه الصراصير والغبار والنمل والعنكبوت والنوافذ المغلقة ، وأنه فشل حتى استسلم إلى الحشيش يمتصه فى غابة مع الجمر المتوهج ، والأفيون يذيبه فى فنجال من القهوة السادة حتى يغيب عن دنياه الحافلة بكل تلك المكاره والتفاهات . لو أننا نسينا ذلك واعتبرناه رجلا تفلسف وعانى ما قالته فلسفات الدنيا فى تفسيرها للمصير ، وما قاله العلم ، وما قاله القانون ونظريات السياسة فى العدل الاجتماعى ، ثم دومت فى أعماقه أصداء تلك الأقوال ، فراح ينظر إلى الوجود ، فى ضوء ما أحدثه ذلك جميعه بأعماقه من اضطراب ، فرآه بتلك الصور أو الرؤى المسطولة المضببة التى نراها بعينى أنيس الفاشل المسطول ، والذى فقد الحب ، درعه التى كان يخفى وراءها مخاوفه من الليل والظلام والمجهول والموت ؛

لو فعلنا ذلك لكان معقولا فى كل رؤية رآها وكلمة قالها . ولكن ماكان لنا أن ندرك فيما يقال ،

تلك الثرثرة ، وهى ثرثرة فنية عميقة مؤسية مقنعة معلمة مبددة عن أعيننا كثيراً من الغشاوات ، ممتعة مؤلمة مرهقة .

أنيس فارس من فرسان الحياة ، قاتل العدم طويلا ، وبلا هوادة ؛ ولا عار على البطل إن تحطمت أسلحته وتكاثرت من حوله الأعداء فاستسلم وأعلن هزيمته ، وهو الذى كان « بركاناً قبل أن يتحول إلى راسب ميت» . ومن هنا استبدت به أحاسيس العــدم متضخمة مسيطرة على وجوده كله ، بعد كل ما صادفه فى حياته من مكاره مركزة رهيبة . وأنيس إذ نراه فى العوامة يدمن الحشيش ليخبئ فى ضبابياته وخدره مخاوفه، فما تزداد إلا عرياً ، ولا يستطيع أن يفيق منه لحظة، لأنه لا يحتمل آلام الإفاقة وأهوالها . فالإفاقة تعنى مواجهته بكل الأهوال ، تعنى مواجهته بدبيب العدم الزاحف ، « هاكم الموت يزحف ويمد قبضته إلينا ، ثم مأدبة مدت للفناء » ، ويسمعه « لا شىء يسمع إلا دبيب الموت » ، يراه حول عينى ليلى زيدان ، ويراه فى الشجرة المعمرة التى تقبض بجذورها على الطوار فى ألم وتوتر وعنف ، ويراه فى قافلة الجمال وهى مسوقة إلى مصيرها . يرى دبيب العدم مخدراً ومفيقا ، ويرى القمر فارس العدم الرائع العملاق ، فيسره ، ما يرى ، ويعجب به ، فهو أيضاً فارس رائع عملاق ؛ القمر فارس للعدم بما هو مندرج فى الدورة ، فقد مدلوله الذى كان له فى القرية . وهو يذكر كيف كان البدر مرهقاً لليالى الغارات» وها هو البارع يتواثب لغزوة جديدة وهو كجميع الغزاة يتحلى بقسوة حادة كالدرع » .

فارس العصر الحديث

أنيس فارس مستسلم منذ البداية ، معجب غاية الإعجاب بسطوة ذلك الفارس الذى هزمه ، القمر ، فنراه يوشك أن يترنح طرباً حين يتناهى إليه صوت المذياع « يا امه القمرع الباب » والأغنية فى أذنى أنيس بعد أن عرفنا مأساته أن بطولته ذات مغزى لم يكن كاتبهـــا يظن أنها ستصل إليـــه قط « يا أمى » فارس العدم البـــارع ، قاهرى والذى استسلمت له « بالباب » الكون كله مجموعة من الطوافين الهائلة التى تدور وتدور فى خدمة العدم ، فى عينى أنيس المستسلم المهزوم الشهيد ، وجلسات القوم فى العوامة ، وهى لا تعدو ثمانى جلسات ، على شكل هلال ، أى جزء من دائرة ، فى منتصفها المجمرة ، أى أنهم قد اندرجوا فى الدورة جميعاً، ولفهم العــدم سواء وعوا ذلك أم احتفظ أنيس وحده بمغزى ذلك الوضع . أنيس مدرك لوضعه منذ البداية .. مدرك أنه الفارس الذى كان يمثل الحياة قوة وفروسية وبطولة ، ثم انهزم فارتدى كفنه ، جلبابه الأبيض ، واستسلم للدورة فلا يغـــادر العوامة إلا إلى الأرشيف ، وبذلك فقد مغزى حياته.

والعلم وحده ليس سر الأزمة التى وقع فيها بطلنا، هذا المأسوى الشهيد الذى طاحن العدم بكل قواه الهرقلية الرائعة ، بل اجتمعت عليه قوى العـــدم المدمرة من الداخل ، ففقد الحب درعه الواقية ، شعر شمشون ، سر قوة الحياة وإصرارها على البقاء فى مواجهة العوامل الكونية الرهيبة . ثم كان الفقد الآخر : الدين ، السلاح الرائع الذى يواجه من تسلح به العدم ، رغم اختلاف القوة وتباينها بين المتقاتلين فمع عبده قد تزود بهذا السلاح فانهزمت مخاوفه ، حين فقد الحب ؛ من الظلام والليل والمجهول والموت ، وإذا نحن نراه رمز الحياة فى إصرارها ، وإذا نحن لا نعرف متى ولد ولا متى يموت . الدين قاعدة تتخذ منها الحياة منطلقها فى مواجهة العدم ؛ فى كسر حدة الرتابة والدورة ، الدين الصادق الحقيقى ، لا التدين الروتينى البليد ، الذى لا نرى فى عينى صاحبه سوى الموت ، والذى لا يستر عليـــه مخاوفه ، بل يتركه عاريا إزاءها ، للوجود .

كان أنيس إذن فاقداً للحب، وفاقداً للعقيدة لأنه يواجهها بمنطق معين عنيد؛ منطق لا يترك له فرصة للإيمان بالغيبي والميتافيزيقي والخارق. ومشكلة الدراسة العلمية عقلية بمعنى محدود من معاني العقل، بالمعنى الإشاري أو العلمي، الباحث عن الشيء الخارجي، منطق لايقبل ما تحيا به القرية وما يحيا به عم عبده وهو الدين.

ولو قد ترك للعلم ألا يتعدى وظيفته الحقيقية، خدمة الحياة في لحظاتها الراهنة، بمضي الزمن التاريخي، وللإيمان بالعقيدة الدينية أن يفسح من مجالاته الروحية، لما كان ذلك التعارض، ولما كانت المأساة. إذ يمكن أن يتزوج الإنسان وتموت زوجته الحبيبة وابنته فلا يتقوض، بل يحتمل الكارثة بالصبر الذى تفرضه الحياة. ويمكن أن يفشل وأن يكبو فلا يزيده ذلك إلا إصراراً وعناداً، وأن يتعرض للموت في موقف بطولي دفاعاً عن مثل يعتنقها، فلا يثنيه ذلك أبداً عن معاودة الكرة. أما ان يفقد الايمان بمعناه الروحي، بعد أن يفقدالحب، فتلك هي الكارثة التي لاشفاء منها، والتي تدفع بأعتى الناس وأشدهم صلابة واحتداماً وحيوية إلى الهزيمة والاستسلام، وانتظار الموت في وجود أنفه من الموت. الدين هنا محور كبير جداً وجوهري، وكذلك الحب والعلم. ففي ضوء ماقدمه العلم من الكون والنظام الكوني، راح أنيس يبني رؤياه، فتأخذ تلك البانور اما المأسوية الهائلة، التي شاركت في ساحة القتال بها كل مظاهر الحياة المختلفة من نبات وحيوان، في إعداد وأنواع لا أظنها اجتمعت في رواية واحدة من قبل، وذلك على الرغم من أن العلم غير معني بالسؤال «من أين وإلى أين وما مغزى حياتنا؟»، وهو أيضاً رافض للفلسفة، فنراه عند ما تردد ليلى زيدان كلمة عن الحب وكيف يفقد قيمته وكيف يصاب بالويل من يحترمه في هذه الأيام فيميل أحمد نصر على أذن أنيس ليقول له:

«جميل أن تدعى ساقطة الأمس بفيلسوفة اليوم!»

إذا به يجيبه بقوله: «هذا ما آل إليه حال الفلسفة بصفة عامة». وهو قد أوغل في الفهم حتى أدرك ألا معنى للحياة «وسوف توغل أكثر فأكثر ولا أحد يستطيع التكهن بما سيكون». وقد كان في بداية حياته كعم عبده، من سكان القرية، حيث الاصرار على مواجهة الوجود، وحيث كان القمر يطلع ويغرب ولا يوحي بنهاية شيء.

* * *

أبريل شهر الأكاذيب

تبدأ بنا الرواية في شهر أبريل شهر الأكاذيب والغبار وتدخل بنا مع ذلك الشهر في أرشيف مغلق النوافذ خابي الضوء، حافل بالصراصير والنمل والعنكبوت ودخان السجائر ورئيس القسم وموظفيه. ومن بين هؤلاء نجد بطلنا أنيس زكي، عملاق ضخم الجرم عريض الوجه، عيناه حمراوان لا يرى فيهما إلا الظلام والشكل. ومن عيني أنيس ننظر إلى الوجود فاذا به يهتز وإذا به يستحيل إلى ما يشبه الضبابيات والتجريدات، دوائر ومثلثات ومستطيلات. ومن عيني أنيس نبصر بانسان يستحيل إلى كتلة كروية تتضخم وتتضخم حتى يخف وزنها فترتفع إلى السقف ثم إذا بهذا الإنسان، وهو رئيس الأرشيف، والذى كنا نراه على تلك الصورة بعيني أنيس، إذا به يصرخ بصوت آدمي وهو جالس خلف مكتبه، سائلا أنيس عن سبب تطلعه إلى السقف! ولم يكن في هذا الذى صنعه أنيس شيء جديد على موظفي الأرشيف. ثم يستدعيه المدير العام ليحاسبه على أمر خطير ارتكبه فقد قدم إليه بياناً، يكتشف المدير أنه كتب بقلم خلا الحبر منه واستمر كاتبه المسطول في الكتابة دون أن يلتفت إلى ذلك! بتلك البداية، بدأت الرواية وهي

بداية لها تطوراتها البالغة على المتلقى ، مالم يكن حريصاً على محاولة استشفاف ما وراء ذلك كله .

ذلك أنها كما ترى تدخل بنا فى أمور كأنها الأكاذيب، وتقول لنا أنت مقبل على رؤية أمور طريفة ، والاستماع إلى كلام طريف . أنت فى صحبة جماعة من المساطيل ، فتخفف وتذكر أنك فى أبريل شهر الأكاذيب ، الشهر الذى تساغ فيه السخافات .

بل إن العنوان نفسه ليصيبنا بشىء من ذلك . البداية تصيبنا بالاسترخاء ، أو بالتنويم . ولكنها ، لكى نصل الى بعض أبعادها ؛ لابد أن تبقى على كسرة من الوعى فينا ، كسرة نحاول معها أن ننظر بعين حادة إلى تلك العبثيات ، أو الرؤى المضببة المسطولة التى يرى أنيس بها الوجود ، أو التى تمثل الوجود فى عينى ذلك المسطول المضحك المتهافت . جملة واحدة قرب نهاية الفصل الأول الذى لا يتجاوز الست صفحات ، انفلتت بعفويه من بين شفتى المدير العام وهو يخاطب أنيس مؤنباً إياه بشأن البيان الفارغ «عيناك تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية خلق الله » . وصحيح أن هذه الجملة جاءت فى سياق حافل بالتأنيب والزجر ، سياق أفلح فى أن يصرفنا عن تأمل ما تحمله الجملة من أثر يشدنا إلى اليقظة الكاملة من ذلك التنويم الذى فعلته بنا بداية الرواية بجوها الذى يدفع إلى الاسترخاء، والذى يشبه إلى حد ما يفعله المنوم المغناطيسى . ولكنها تفلح فى الإبقاء على تلك الكسرة من الوعى . ولولا ذلك لما تم لنا أن ندرك من الرواية شيئاً ، إلا أنها مجرد عرض لأقوال مجموعة من المساطيل انصرفوا عن جدية الحياة إلى لون من العبث ينفقون فيه لياليهم مع الحشيش والأفيون والنساء ، والثرثرة الفارغة من المعنى ، المضحكة اللطيفة التى تفسدها الحياة عليهم حين تلقى فى طريقهم بذلك القتيل ، أو تتهمهم به ، وتفرق شملهم شأن تصاريفها مع الأحياء دائماً .

ومن هنا ندرك أننا بازاء إنسان ، مسطول نعم ، ولكن ليس كبقية خلق الله ، وليس كالمساطيل الذين نراهم فى واقع الحياة ، وإن كانت حركاته وتصرفاته لاتختلف فى ظاهرها ، كما رسمتها الرواية عن هؤلاء المساطيل ، حتى ليوشك الانسان لأول مرة أن يظن أنه بازاء رواية واقعية ذات بعد يسهل إدراكه . ولكنه ما أن يديم النظر ويحاول قراءة الرواية على ضوء ما أدرك منها فى القراءة الأولى ، حتى يتبين أن وراء الكلمات الناعمة اليسيرة ، التى كانت مستقرة فى بادىء الأمر على معانيها العادية القريبة ، يرى أن وراء تلك الكلمات أبعاداً أكثر حدة وأكثر ضراوة ، وأنها ليست بالسهولة والأمن والاستقرار الذى تتبدى عليه للوهلة الأولى . وإذن فهى كلمات من الشعر ، وإذن فقد تتفتح أعيننا على مغزى للخفاش حين اندفع كالرصاصة يتأمل الصينية التى يضع عليها المساطيل لوازم الجوزة . وقد نتبين معنى الجوزة والقمر والمجمرة والدلتا والنجوم والدورة والدائرة والدوار والحركة بمشتقاتها ، وأداة الاستفهام « كيف » . وقد تتبدى لنا بعض الرؤى المسطولة المضببة فاذا هى آخر صيحة يطلقها العلم فى رؤيته للوجود ، مع احتفاظها بمغزاها الأول المستقر المعقول فى عينى مسطول . كما قد تريحنا من القلق الذى أحدثه بنا ذلك التذويب الذى يقع فيه التاريخ بأحداثه وشخصياته حين يتداخل مع الحاضر وتنعدم أبعاده فنسمع وقع خطوات المغول على حدود مصر ، وتخرج علينا كليوباترة من بساطها المطوى شامخة متكبرة أمام يوليوس قيصر ، وينتفض أمامنا الخيام بعد أن أفلح فى الفرار من الموت ، ونرى أنيس فى صحبة الرشيد ونراه فارساً يقع فى أسر الهكسوس ، يبكيه فرعون ونرى ابن طولون والمصرى والشهداء والرومان ونيرون والحاكم بأمر الله والمعز لدين الله ، وليلى زيدان حين كانت

راعية فى صحراء سيناء على عهد خوفو ولدغتها حية قضت عليها ، وسمارة بهجت كليوباترة أو المرأة التى تبيع المعسل فى درب الجاميز . ورجب القاضى تحتمس الثالث ، والماليك فى يوم خرجوا فيه للصيد واللهو والقتل والحكيم إيبو – و –... الخ نراهم معاصرين لنا وقد انمحت معالم الزمن التاريخى واختفت القرون والأعوام والشهور .

الحكمة وراء الثرثرة !

للحب والفسق والجنون والشىء أى شىء دلالته المستقرة فى أذهان الناس ، ولكن له دلالته المغايرة فى عين أنيس ... فى الثرثرة .

الكلمات هنا غير مستقرة كما تتبدى للوهلة الأولى، بل إنها حين العودة إليها من الرحلة الاستكشافية الأولى أو القراءة الأولى ، لتخرج من مستقرها فترفض وتدور وتتحرك وتنشط وتخلع إزارها وتتبدى عارية، وتناوشك وتشتبك معك فى توتر وتستحيل شعراً . والجملة البسيطة العادية يلحقها هذا فى تلك الرواية فتخرج عن المألوف منها . المدير العام يستدعى أنيس ليؤنبه على البيان الفارغ ويخصم منه يومين ويحذره من العودة إلى مثـــل هذا العبث أو الاهمال . والمسطول يحاول أن يدفع عن نفسه التهمة التى يعرفها الجميع حتى السعاة فيقول للمدير « يشهدالله انى مريض ! » هنا لا يمكن أن يتبادر إلى ذهننا إلا أنه إنما يبرر موقفه بتلك الجملة . مسطول ضبط فى حالة مخالفة يدفع عن نفسه بادعاء المرض . ويجيبه المدير ساخراً « إنك المريض الأبدى » وهذه أيضاً مستقرة فى ملابستها ووضعها على معنى الازدراء والسخرية والتهكم ، فهل يخطر فى بالنا أن مثل هذا الحوار يمكن أن يستبطن شيئاً غير ما يعلن ؟ نعم حين العودة إليه بعد رحلتنا الاستكشافية الأولى للرواية ، سنكتشف أن بطلنا مريض بالفعل ؛ وأنه بالفعل مريض أبدى أو مريض بالأبدية ، مرضاً لا شفاء منه وكذلك حين يتحدث إلى ليلى زيدان ويسألها عن الأحوال وأخبار السياسة الخارجية ، فتسأله بدورها « ماذا تتوقع » فيجيبها « أنا لا أطلب إلا الستر » فحس لأول وهلة أن الطلب هنا ليس إلا نوعاً من السلبية والبلادة وعدم الجدية فى مواجهة الأمور التى تشد أعصاب الناس توتراً وخوفاً . جملة تستخدمها الناس عادة فى مثل تلك المواقف وما يشبهها ، تلك هى الدلالة التى قد لا نجد شيئاً سواها وراء تلك الجملة البسيطة الظاهرة ولكن القراءة الثانية تكشف أن الكلمة ، كلمة « الستر » هنا ذات معنى رهيب جداً لدى أنيس ، حين ندرك أنه عار فى الوجود تواجهه مخاوفه من الظلام والمجهول والموت .. أرأيت كيف تنقلب الكلمات من مستقرها الهادىء . وكلمة « كيف » الاستفهامية يوجهها إليه المدير العام فى سؤال بشأن البيان الفارغ « خبرنى يا سيد أنيس كيف أمكن أن يحدث ذلك ؟ » فاذا به ينزلق فوق الكلمة إلى داخله ، إلى الهم الكبير الخطير الأول المستبد . « أجل كيف . كيف دبت الحياة لأول مرة فى طحالب فجوات الصخور بأعماق المحيط ! » .

« كيف » هذه يا سيدى المدير .. ويا أيها الهاموش لا تصلح فى معنى من معانى الوجود إلا هكذا . فليست أية كلمة إذن تثير فى مسطولنا الكامن .. كيف عود ثقاب يفجر أمامنا الاعماق ويكشف عن باطن يموج بأزمة بالغة الخطورة . « ومرق خارج الشرفة خفاش كالرصاصة وراح يتأمل نقوش الصينية النحاسية المرسومة على هيئة دوائر متداخلة تفصل بينها مساحات محفورة بالترتر قد غشاها الرماد ونفايات العسل » هذه صورة تعترضك وأنت ماض فى قراءة الرواية وهى قد تستوقفك فتتأملها ؛ وقد تمضى عنهـــا باعتبارها شيئاً من السخافات التى تساغ فى أبريل على أننا لو أعدنا النظر فيها بعد القراءة الاستكشافية

الأولى ربما تبدى لنا وراءها معنى تفرضه علينا الدوائر والدوزات والدوار والنجوم ونظام الأفلاك، ربما يفرض علينا ذلك النظام الكونى أن نرى ، مع الخفاش ، الحيوان الأعمى ، أن الصينية ما هى إلا خريطة للنظام الكونى . الدوائر المتداخلة هى المدارات والترتر لعله النجوم، أما الرماد الذى نراه هباء فى أشعة الشمس ، ماذا يمكن أن تكون الواحدة منه إنه الكواكب ؛ وأرضنا واحدة منها . لعل الخفاش كان إذ يتأمل الصينية قد أصابه هو الآخر ، ما أصاب أنيس .

أنيس يتعامل مع الواقع فلا يرى فيه إلا أداة تشده إلى الداخل ، يخرج من الدرج محبرة ويروح يملأ القلم لكى يعيد كتابة البيان . . حركة الوارد . وإذا بكلمة «حركة تحدث أثرها فيهتز الوجود

لا حركة ألبتة فى الحقيقة حركة دائرية حول محور جامد . حركة دائرية تتسلى بالعبث حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار . فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة . من بين هذه الأشياء الثمينة الطب والعلم والقانون . والأهل المنسيون فى القرية الطيبة والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الموت وكلمات مشتعلة بالحماس تحت ركام من الثلج .

كل هذا لفتة الدورة ،طحنته الرحى . ولا يفوتنى أن أشير هنا إلى أن تلك اللقطة المكثفة التى تصور ماضياً بأسره ، فى بساطة ، ترتفع معها التقريرية إلى الشعر . الرؤى والمنولوجات الداخلية تتداعى لكلمة أو لموقف نفسى ، أو علاقة مثيرة ، أو قد تأتى إرهاصاً يحدث لما يقع بعد . وتلعب الرؤى والمنولوجات الداخلية لعبتها الرفيعة البارعة فى علاقة أنيس بسمارة ، وموقف سمارة من الجوزة .

دورة الكون ودوار الحياة

لا ينبغى فرض مفاهيم معينـــة ، إنما يمكن افتراضها ، وذلك حتى طبيعى إن وجـــدت تلك المفاهيم ما يساندها بالحاح فى الرواية ، بهدف إقامة البناء الكلى الذى قد يتكشف فى ضوء تلك المفاهيم أو الدلالات . الجوزة والقمر والمجمرة والليل والحركة والدورة والأفلاك ، كل ما يدور ، كل ما يتحرك ، فارس من فرسان العدم فى حلبة الصراع ضد الحياة بكل عناصرها ، منذ أن دبت الحياة لأول مرة فى طحالب فجوات الصخور بأعماق المحيطات ، حتى استحالت الأرضية إلى ذلك الكائن المركب العجيب . الشمس تدور والأرض تدور والقمر يدور ، كل الأفلاك تدور ، والذرة تدور . ذلك هو النظام الكونى كما قال العلم ، وأنيس يجد فى ذلك كله معالم الفناء ، كل دورة تمثل خطوة من خطى الموت ، العدم . والجوزة تدور « لأن كل شىء يدور ولو كانت الأفلاك تسير فى خط مستقيم لتغير نظام الغرزة » . والمجمرة محور يجلس من حوله القوم فى شكل هلال ، أى جزء من دائرة ، وتنشط الجوزة وتدور فإذا بهم أيضاً ، حين الانسطال ، يدورون ، تطوبهم الدورة أو الدوار ، فيندرجون فى قبضة العدم . إذن ، ومن هنا فإن الجلسة تمثل نظاماً كونياً ، نظاماً تنعدم معه الحياة ، وأما ذلك النبض وتلك المظاهر الدالة على الحياة فما هى إلا حركة وليدة الاندفاع الذاتى . وهذا هو الراصد للعوالم من كوكب آخر ، فى ظن أنيس ، يرى ذلك التجمع حول دخان الجوزة ويرصد الانفضاض الذى تلاه ، فيسره ذلك ويبهجه إذ يرى فيه ظاهرة على وجود الحياة ، ولكنه ما يلبث بعد مداومة للرصد أن يعلن عن خيبة أمله فيما ظنه حياة أول الأمر ، ذلك لأن هذا التجمع الذى يعقبه انفضاض ، والذى أبهجه أول الأمر قد اتضح له أنه ليس إلا مجرد تجمع آلى ، لأنه مكرور وتير ، مندرج فى الدورة .

وإذا عرفنا ، أو افترضنا ، أن أنيس حين

فقد الحب ، يوم وارى فى التراب أعز ما ملك القلب ، وراغ منه الدين فأصبح لديه مثل الحب لغزاً لا يدرك له مغزى ، وضخم العلم مأساة الوجود فى عينيه ، وعبثية الحياة ، أسرع ، كفارس جسور ، أو انتهى كفارس جسور بارع بين فرسان الحياة ، إلى الهزيمة وارتدى كفنه واندرج فى الدورة ، عرفنا أن للعوامة وجودها الخاص الذى ترى فيه الأشياء بعين غير العين الآمنة العادية التى ترى الأشياء فى استقرارها ووضوحها وتحددها ، وعرفنا بالتالى مدى هول المعركة التى قدر على سمارة أن تخوضها معصوبة العينين : ودخلت سمارة إلى العوامة ، أو الدوامة أو الدورة ، أو بيت الغول لتنقذ من مخالبه الأسرى ، كالشاطر حسن ، « دخلت باسمة غير مرتبكة هادئة ودوداً » « وبلباقة لم تخص الجوزة بنظرة تنم عن شىء » : سمارة فارسة بارعة من فرسان الحياة ، الطف من قطر الندى ، لكنها دخلت معصوبة العينين ، إذ لم تكن تدرك أنها تسعى بقدميها إلى مواجهة قوى خفية رهيبة ، منظمة منسقة عنيدة ، فى جانبها الزمن الكونى ببلايين سنينه الضوئية . شىء آخر كان ينقص سمارة لخوض المعركة والانتصار فيها ، أو احتماله ، تلك المعركة التى ظنت أنها مجرد نزهة هينة ، تنقذ فيها المدمنين من إدمانهم فيرمون بالجوزة إلى النيل ، وتنتهى اللعبة ، مجرد معركة بين الحشيش ومكافحيه ، لا غير ، هذا الشىء الذى كان ينقص سمارة هو الدين ، والإيمان بقوة تتجاوز اللحظة الراهنة من الحياة ، لتعين على احتمال تلك اللحظة واستمرار دفع الحياة فى مواجهة الوجود ، أو العدم .

سمارة تشبه أنيس ، من حيث لا تدرى ، فى فقد الدين ، وتختلف عنه فى أنها فارسة لم تجرد بعد من سلاح الحب ، القوة التى تخفى عنها مخاوفها من الليل والظلام والمجهول والموت : وتلك هى المأساة التى انتهت بها إلى هزيمة محققة « مات فى شىء لا يعوض » « لن أصلح بعد ذلك لشىء » « إنى صائرة إلى موت محقق » « موت يدركك وأنت حى » : منذ اللحظة الأولى التى وضعت فيها سمارة قدمها فى العوامة وهى مندفعة إلى معركة رهيبة ، كأنها الاستشهاد ، أو الهلاك أو المصير المحتوم : وإذا بالدورة أو الدوامة الكونية ، تشدها دون رحمة بشبابها وأحلامها ، ورائحة الأنوثة الشذية تشع من كيانها ، وذكاؤها الذى لا يسبر لهغور ، وإخلاصها . فأنيس يعقد فى بداية لقائه بها مقارنة بين جلبابه الأبيض ، كفنه ، وبين ملابسها المكونة من جونلا رمادية وقميص أبيض ، وكأن القميص نصف كفن وكأن دخولها إلى العوامة يحيل ثوبها كله إلى ثوب أبيض ، ثوب زفاف إلى الموت . . العدم . وقد أشارت إلى ذلك بعض عبارات لأنيس مثل قوله لهـا « بدأت الرحلة ... وعيناك جميلتان » فتسأله عن العلاقة بين هذا وذلك فينفى أن هناك علاقة بين شىء وآخر . والرحلة هى الدورة ، هى الموت ، وكأنما تدرك سمارة ذلك دون وعى فتسأله : « ولا حتى بين طلقة رصاصة وموت إنسان ؟ » بداية الرحلة وعيناها ، وطلقة رصاصة وموت إنسان : وحين انتفضت كليوباترا من بساطها المطوى أمام يوليوس قيصر ، وكليوباترة هى سمارة ، ونحن نعرف نهاية كليوباترة . وكذلك تعجب أنيس من إصرار سمارة على رفضها أن تكون من الهاموش الثدیى ، وحين قال لعلى السيد الذى قدمها إليهم : « هل أخبرتها أن الذى يجمعنا هنا هو الموت ؟ » . وتلك إشارات تتحق فى نهاية الرواية ، أو توشك نهاية الرواية ، رغم أنها مفتوحة كالطريق اللانهائى الطويل الذى سار فيه الفرد الماهر لأول مرة ، توشك أن تقدم لنا نهاية سمارة وقد وقعت نهائياً فى الأسر ، وتم للفارس

البارع أسر الفارسة البارعة، فاندرجت فى الدورة ؛ فهى تنهزم إزاء القتل ، وتحب ويموت حبها ، ولكنها إصراراً واعتداداً أشبه بانتفاضة النفس الأخير ، تقول لنا بعد حوارها الأخير مع أنيس، الذى تعترف فيه أن « العبث يعترضها فى أويقات الراحة كأنه وجع الأسنان » رغم محاربتها إياه « بفعلها وإرادتها » ، ومع ذلك فالمسألة ليست « الفعل والإرادة وحدهما » ، تقول لنا « من الركاب الهابطين من جاوز نفسه وحتى من أهلكها». ولكنها تضرب المثل على ذلك بلعبة الساقية التى تدور فى لونابارك ، حيث يشعر الصاعد باحساس الصعود والهابط باحساس الهبوط ، وانها سوف تكافح إحساسها بالهبوط بعد تلك الأزمة التى لاتعد فى نظرها هزيمة أبدية ، وهى ترفض الاعتراف بالهزيمة فى حدة ، حدة توشك أن تزعزع يقيننا فى قدرتها على تحقيق ذلك . فما الذى يفيد ذلك الموقف ؟ قد يومئ إلى أن المثل الذى ضربته سمارة بالساقية هو أنها قد اندرجت فى الدورة من حيث لاتدرى . فالساقية دورة هى الأخرى. وانها نسيت أن الإحساس بالصعود والإحساس بالهبوط إنما هو نوع من الانتفاضة الأخيرة « وراحت تتكلم عن الأمل تنظر إلى الليل « إلى الموت » لأمل : « واستحال كلامها وشوشة منبعثة من تهويمات حلم » تهويمات حلم قديم حدث له ذات مرة قبل أن يقضى عليه ، حين قاوم مقاومته اليائسة الأخيرة ، قبل الاستسلام ، أو الاستشهاد .

فارسة الحياة الجديدة !

مأساة سمارة هى مأساة أنيس . مأساتها أنها ركزت وجدانها وإخلاصها فى العلم ، الذى لا يبحث فى السؤال ، « من أين وإلى أين وما مغزى حياتنا » ، وأنها حين فقدت الحب، ونبض قلبها لا ينبى الميت ، مات فيها الحب حين ولد ، فقعرت هى الأخرى . وفقدت الدين ، ونحن نعرف ذلك الفقد للدين ، بمعناه الروحى العميق غير الروتينى من مشروع المسرحية الذى وضعته ، أو المخطط الاستراتيجى لخوض معركة الشاطر حسن لانقاذ أسارى الغول ، فهى مدركة أن « الإنسان واجه قديماً العبث وخرج منه بالدين ، وهو يواجهه اليوم فكيف يخرج منه ؟ » وظنت أن العلم كفيل بأن يحل تلك المشكلة الميتافيزيقية المصيرية المؤرقة . ولكن العلم لا يعنى بالسؤال « من أين ... » العلم لا يمكن أن يحل محل الدين ، وتلك مأساة سمارة التى وقع فيها من قبل أنيس ، وكانت هى صورة منه . استبعدت الدين باعتباره شيئاً كان فى القديم هو الدرع الواقية للانسان من مخاوفه إذا ما تعرى للوجود . ومن هنا كانت المأساة ، ولم يبق أمامنا إلا أن نتوقع نهايتها التى أومأت إليها الرواية دون أن تصرح ، حين انصرف القوم من العوامة عقب المشاجرة التى قامت بين رجب وأنيس، والتى هدد فيها أنيس بابلاغ البوليس وكشف الجريمة حتى يأخذ كل إنسان ما يستحق من جزاء . اذ دخلت سمارة مع أنيس بعد انفضاض القوم ، تحاوره ويحاورها وتومئ له بما فى قلبها ويحدثها بما فى قلبه :

إنه لم يصنع ما صنع إلا لأنه يغار ، لأنه يحبها ، وإلا لأنه أراد أن يقول ماينبغى قوله ، فكانت الهزيمة هزيمتها هى . لأن القاعدة التى تتخذ منها حياتها منطلقها رغم أنها انسانة مخلصة وألطف من قطر الندى وفارسة بارعة ، هشة يسهل على القمر اقتحامها .

سمارة فارسة الحياة وشهيدة حبها وحب الأحياء، دخلت تقاتل الجوزة بمعناها هذا الكونى ، الذى استقلت به عن مفهوم الناس خارج العوامة . وكل العوامل تدفعها إلى الوقوع فى أسر الجوزة ، بما هى دورة ودوار ودبيب للعدم ، فترفض فى بسالة وتصر على الرفض ، بل وتحاول أن تكيل لها الضربات القاضية فتدخل معها فى معركة حامية ، حين جادلت

القوم فى سبب حبهم لها عندما دعوها إليها، وحمى وطيس المعركة واشتد حتى « اختفى القمر تماماً ولكن سطح الماء يضيء يلألأئه وكأنه بشاشة سعادة مجهولة . ماذا تريد المرأة وماذا يريد المساطيل ؟ ...

وعجيب ألا تهتز العوامة بهذا النقاش ، وهى تميد تحت وقع قدم فوق الصقالة » « أمرأة مزعجة تقتحم علينا بديهيات الحياة .. ماذا تريد ؟ وكيف يمكن أن ننسطل فى مطاردة مستمرة حامية ؟ » . « ولم تتوقف الجوزة من الدوران ولا سمارة من الضحك » . « وتلاطمت فى رأسه خواطر عن الغزوات الاسلامية والحروب الصليبية ومحاكم التفتيش ، ومصارع العشاق والفلاسفة ... » إلى آخر تلك الصورة الداخلية فى ذهن أنيس ، التى تعكس مدى هول المعركة الحامية الدائرة بين الجوزة وسمارة .

أما الرحلة ، وهى الحركة الناشزة الوحيدة منذ التقينا بأنيس الذى لا يبرح العوامة إلا إلى الأرشيف ينفق فيه جزءاً من نهاره ليعود إليها آخر الأمر فى نظام صارم رقيب ، كونى ، فإنها شذخ فى الدورة التى اندرج فيها مستسلما يرقب دبيب العدم . وقد مهدت لها بعض المواقف السابقة عليها ، مثل اقتراح سمارة فى بداية الرواية أن يخرجوا معها إلى سميراميس ، ومثل عودتها من رحلة شاهدت فيها المعالم الجديدة لحياتنا ، من مصانع رائعة ، وحثها لهم على الخروج لكى يبعثوا خلقاً جديداً . حتى كان الاحتفال بعيد الهجرة ، وكلمة الهجرة نفسها توحى بالخروج ، وكان اقتراح رجب القاضى الذى قوبل بحماسة من الجميع وحماسة أشد من سمارة ، ورفض وعزوف من جانب أنيس الذى أبى أن يخرج حتى أخذوه عنوة دون أن يستبدل جلبابه بملابس الخروج . وخرج الجميع ، وسارت بهم العربة فى طريق مظلم قديم طويل ، طريق سقارة ، وهو طريق يشبه الطريق القديم الذى نزل إليه القرد الماهر من جنته فوق الأشجار ، ووقف على قدميه وأمسك عصا بيد وحجراً بيد أخرى ثم سار مسيرته تلك التى ما تزال مستمرة حتى الآن ، وإلى مالانهاية . وفى طريق العودة كانت السيارة تندفع فى سرعة جنونية . وهنا « مات الخيال ولم يبق فى الرأس إلا ضغط الدم . القلب يهبط كأسوأ نكصات البلبعة. أطبق جفنيك حتى لا ترى الموت بعينيك » .

هل كان أنيس يريد أن يطبق جفنيه حتى لا يرى موته هو .. أم حتى لا يرى تلك الميتة التى أعقبت تلك الكلمة الداخلية مباشرة ، « وفجأة دوت صرخة مروعة . فتح عينيه مرتعدا فرأى شبحاً أسود يطير فى الهواء » . قتل إنسان ما ، تحطم . وقتلت معه سمارة ، وتوج أنيس قائلا ، وجوبه بهول الإفاقة ، وظل ليله ينزف نفسه شهيداً فى أثر شهيد ، وواجه نهاره مفيقاً ، وسار فى طريقه إلى الأرشيف فابصر بالوجود ، وإذا بدبيب العدم يلاحقه مفيقاً كما كان يلاحقه مخدراً ، أقبل عليه من يسأله عن الساعة فاشاح بوجهه عنه ، وهل عمر الدنيا كله إلا ساعة . ورأى قافلة الجمال والشجرة المعمرة ، وطوابير الحياة . ورجع من الأرشيف بعد أن مرت به أحداث ، لولا الرحلة ما تمت ، الحلم ولقاؤه الحاد بالمدير العام ، أما حرفة القتيل فقد كانت علامة استفهام حادة دومت بأعماقه ، بل وسترت من كمال الأفلال كأنما تقول للنجوم وأنت يا ذات البلايين من السنين الضوئية ما مصيرك ؟. هل كانت الرحلة أمراً يراد به لأنات عمر الخيام ألا تتبدد ؟ . إنها توحى بالكثير وتحتاج إلى وقفة خاصة ، هى وما تبعها ونتج عنها من أحداث .

الحب يأتي مؤخراً !

وأما ذلك الحب الذى عاود أنيس بعد غيبة دامت عشرين عاماً ، فجاء بعد فوات الأوان ، بعد الأربعين ، وبعد أن استحال البركان إلى راسب ميت ، فلم يفلح فى أن يستر عليه همومه ، فتجاب له الدعوة التى دعاها فى بداية الرواية « الست » : وقد كان لنا فى الرواية بعض الإيماءات التى توحى بذلك فسمارة حين تعود إلى العوامة مبكرة لتلتقى به على حدة لا تسترداد مذكرتها التى نسيتها ، وتنادى هامسة باسمه إذا به قد « فتح عينيه وهو مستلق على ظهره فى الشرفة فرأى هالة ناصعة فى السماء تشى بالقمر المختفى عن ناظريه » . يخيل إلى أن سمارة هنا هى الهالة التى تشى بالقمر المختفى عن ناظريه ، فهى تخفيه وتبديه ، تريد إخفاءه فلا تستطيع ، والقمر هو الموت ، فالجد إذن لا يمكن أن يبدد مخاوف أنيس ، لا يمكن أن يحجب عنه رؤية القمر ، يأسره له . الأذن تستمع إلى صوت سمارة يهتف باسمه وتنفتح العين فترى هالة تحجب القمر ، ولكنها تشى بوجوده . بل وقبل ذلك ، حين حضرت إليه لأول مرة على انفراد لتستوضحه عن أمر حياته وثقافته وعالمه « أدرك أن حضورها المبكر فوت عليه مراقبة المساء وهو يتسلل بخطاه الوئيدة » . كانت سمارة هى الحب الذى هل على أنيس المجدب جدب شجرة الجوافة القائمة إلى جوار العوامة . وإذن فان هذا الحب ، ربما لم يستطع أن يبدد مخاوف أنيس إزاء الوجود فعاد إلى فنجاله ، وانصرف إلى ذاته يحدثها عن أصل الحكاية ، وتركنا نمد بصرنا على طريق لا نهاية له .

ابراهيم الصيرفى

جيل . . كارو :

شهدت السنوات القليلة الماضية تحولاً كبيراً فى فن النحت الإنجليزى شمله من أساسه حتى أدى إلى تغييره تغييراً كاملا ؛ ويرجع الفضل فى ذلك إلى تأثير كل من كارو وديفيد سميث ، حتى أصبح من الانصاف الآن أن نتحدث عن جيل كارو كما سبق أن تحدثنا عن فن النحت عند مور .

ولقد بدت الصيحات الرومانسية لفن النحت البريطانى وكأنها « هندسة الخوف » وهو تعبير استخدمه السير هربرت ريد لأول مرة ليصف أسلوباً فى فن النحت يعتمد اعتماداً كاملا على الفن الهندسى ، ولا يعنى شيئاً بالنسبة إلى الشباب الناشىء سوى أنه فن يدفعهم دفعاً إلى الهروب . . دفعاً وبأسرع ما يستطيعون فالتكوينات لا هى واضحة بشكل ما ولا هى معنوية بشكل عام .

والأكثر من هذا هو تصميم التماثيل بطريقة الرسم ، وهذا يعنى أن المثال لا يدعو المشاهد إلى تعمق التمثال بقدر ما يدعوه إلى النفور منه ؛ عالما أنه قد حول المادة إلى شىء سلبى بحت بحيث لا يؤثر فى المشاهد أدنى تأثير . وبذلك أصبحت الأشكال أو « التصميمات » مرئية وغير ملموسة ، هذا على العكس تماماً مما حدث على يدى كل من كارو وبولس وكنج أو كما نرى فى معرض الفنان ديفيد آنسلى ، الذى صنع تماثيله من المعدن بحيث تتضح فيها سيطرة المادة على الشكل ؛ وبحيث لا يعى المشاهد الصورة النابعة من التمثال بقدر ما يشعر بوجود الصلب المشكل والمتداخل والمنساب فى العمل الفنى . وتماثيل آنسلى كبيرة الحجم مما يوحى بالثقل والكثافة دون أن توحى قط بأنها تماثيل جامدة ، ولا يعنى هذا أن التصميمات الخفيفة ليست بذات وزن أو قيمة ، فالاختلاف بين التماثيل فى الخفة أو فى الثقل يرجع أول ما يرجع إلى طريقة الرسم ذاتها وليس إلى المادة . والواقع أن أعمال آنسلى خاصة لا يمكن للناقد أن يناقشها وفقاً للمعايير الطبيعية لفن النحت . . فأى عمل نحتى لا بد وأن يشغل حيزاً فى الفضاء أو يحتل مكاناً فى الفراغ . أما أعمال آنسلى فيمكن القول بأنها تطفو على سطح الفضاء .

ولو سلمنا بأن الأشكال عنصرية وأن الألوان تؤكد من تأثير التمثال ، فإن أعمال آنسلى لا تعطى انطباع الشىء الشائع فى أعمال غيره من المثالين ، وإذا كان فن آنسلى قد اتصف بالغموض والإبهام فالواقع أن هاتين الصفتين لم يعد لهما وجود الآن فى فن النحت البريطانى ، بعد أن لعب ديفيد سميث دوره ، وبعد أن استطاع كارو أن يقضى على كل صفة من هذا القبيل ليعلن عن افتتاح مرحلة جديدة فى فن النحت فى إنجلترا .

رأى فى كتاب

ألبير كامى

بقلم

الدكتور عبد الغفار مكاوى

ألبير كامى كاتب أحبه ، ولا تملك إلا أن تحبه ، لأنك لن تفهمه إلا إذا أحببته ، ولن تحبه إلا إذا خضت معه تجربة تعاطف ، تجربة تعايش سلمى ، تجربة مشاركة من الداخل . فإذا كان الكاتب بحق هو أديب العبث واللامعقول . . فعبثاً نحاول أن نفهم العبث ، وغير معقول أن نحاول فهم اللامعقول . فالعبث انفعال يعانى وليس فعلا يعاين ، واللامعقول ليس محسوساً نمتلكه وإنما هو إحساس يتملكنا . وألبير كامى هو الآخر ليس شيئاً يفهم وإنما هو إنسان يحب أوليس هو القائل : « إن من يشعر باللامعقول يرتبط به أبداً » .

والدكتور عبد الغفار مكاوى مثلى مولع بألبير كامى ، بل هو غريمى فى حب هذا الفنان العظيم . أنا ترجمت أهم دراسة صدرت عنه بالإنجليزية « ألبير كامى . . وأدب التمرد » ، وهو ألف أروع دراسة صدرت عنه بالعربية حتى الآن « ألبير كامى . . محاولة لدراسة فكره الفلسفى » . ولو أن الكتب كانت تقاس بجهود وإخلاص مؤلفيها لكان كتاب عبد الغفار مكاوى أروع ما كتب عن كامى ، أما وأنها تقاس بمنهج البحث أكثر مما تقاس بنتائجه لأن الأعمال هنا ليست بالنيات ، أو تقاس بمنهج البحث لأن المنهج الصحيح يؤدى بدوره إلى النتائج الصحيحة ؛ ففى رأيى أن محاولة الدكتور مكاوى لدراسة فكر كامى الفلسفى محاولة فيها من الخطورة بقدر ما فيها من الخطر .

وجه الخطورة فيها أن كامى إنسان الفكر والعمل عنده شىء واحد ، ورجل ارتفعت أعماله إلى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع فى شخصه ذلك الإنسان المتوحد الذى لا يمكننا أن نفصل فيه بين المفكر والفنان ، بين الشاعر والمكافح ، بين رجل السياسة وفيلسوف الأخلاق ، بل تلك الوحدة المتكاملة التى خلعت على حياة كامى وأعماله شكلا وصورة . . ديناً وشعراً . . على نحو جعل من المتعذر إن لم نقل من المحال أن نعزل هذا كله عن شخصيات مثل سيزيف وميرسو وريو ممن حملوا على عاتقهم عذابات جيل ، وتحملوا مسئولية عصر ؛ وقطعوا رحلة الطريق بأمانة وبطولة وشرف . إن كل محاولة لتفريغ هذا الإطار من محتواه والنظر إليه على أنه مجموعة من المقولات الذهنية الجامدة أو الصيغ الفلسفية المجردة ، بل كل منهج « تسير فيه حركة الفكر من « المحال » إلى « التمرد » ثم من هذا إلى « التضامن » دون أن تلغى مرحلة منها المرحلة التى تليها أو تحاول [illegible] » كما يقول أصحاب المنطق » . إنما هى بطبيعتها متعارضة مع نداءات هذا الكاتب ، الذى هو بطبيعته من أعدى أعداء المذهبية والمذهبيين ، والتحجر المذهبى .

إن كل فنان عظيم هو بالضرورة فيلسوف [illegible] ليس كل فيلسوف عظيم فناناً بالضرورة ؛ والفلسفة لن تكسب كثيراً [illegible] العبث والتمرد ، ولكن ترى كم يخسر الأدب إذا سلخنا منه واحداً مثل ألبير كامى ؟ وهنا وجه الخطر . الخطر من أن تتداخل مناهج البحث فننظر إلى الأديب ، وإن أنطوى أدبه على مضامين فكرية ، نظرتنا إلى الفيلسوف فنفسد على أنفسنا متعة تذوقه ونضعه فى غير مكانه الصحيح . إن التحام الفكر والفن فى حياة كامى أشبه بالتحام الصوت بالنغم فى الموسيقى ، والوزن بالكلمة فى الشعر ، واللون بالظل فى اللوحة . . إن كامى قطعة زمن ومضمون تجربة وشريحة حياة ، وكل محاولة « تقتصر على استخراج اللحظات الفلسفية فى فكر كامى وعرضها من خلال التيار الديالكتيكى الذى يدفعها ويبث فيها الحياة » ، لا بد وأن تجىء على حساب ما فى حياة هذا الفنان من أصالة وطرافة ، وما فى فنه من ابتداع وابتكار . وكم يحلو للإنسان أن يسير مع كامى فى طريق الأمانة والعذاب من أن يعرف إلام يفضى هذا الطريق ! إن « الغريب » ليس فيلسوفاً ، كلا وليست « الطاعون » لحظة فلسفية وإنما هما رؤى قوامها الأسيان ، أو هما واقع متوتر فوق ذبذبات الحياة .

وإذا كان صحيحاً أن كل فلسفة وجودية تنبع من لقطة ذاتية خاصة لتعبر عن تجربة حية أو خبرة وجودية ، وكانت هذه التجربة قد اتخذت عند سارتر صورة شعور مريض بالغثيان ، واتخذت عند سيمون دى بوفوار صورة إحساس حاد باللاجدوى ، فقد اتخذت هذه التجربة عند ألبير كامى صورة شعور أليم بالعبث أو اللامعقول ، وهو ما ترجمه الدكتور عبد الغفار مكاوى « بالمحال » . . « فالشعور بالمحال شعور مفاجىء ، غير منتظر ، مجرد عن كل عزاء ، قد يباغتنا عند منعطف شارع ، وقد يستولى علينا ونحن نباشر أكثر أعمالنا اليومية سخفاً ، إنه تجربة شخصية وحيدة ، لا سبيل إلى توصيلها للآخرين » .

ومن هنا كان مضمون التجربة أهم بكثير من إطارها ، لأن شيئاً لا يبقى من ألبير كامى إذا نحن اقتصرنا فى دراسته « على استخراج اللحظات الفلسفية فى فكره » دون أن نعيش هذه اللحظات لنعرف ماذا تعنى ، ودون أن ننصت فيها إلى هدير الزمن وعواء التاريخ ومن جواها إلى أشواق الإنسان !

جلال العشرى



مهرجان الشعر السابع فى غزة

انعقد للشعر مهرجانه السابع ، فى مدينة غزة ، فيما بين ٢٣، ٢٧ من شهر ابريل ١٩٦٦ ، وكان كسائر المهرجانات التى أقامها للشعر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، فى القاهرة وفى الاسكندرية وفى دمشق وفى بغداد ، فرصة لالتقاء الأدباء العرب على إحدى القضايا العربية ، وبديهى أن تكون قضية مهرجان غزة هى نكبة فلسطين ، فان قلب العربى ليتمزق أسى حين يقف هنا أو هناك من قطاع غزة ، ليرى على مرمى البصر القريب أرضا هى أرضه ، وبيتا هو بيته ، وزرعاً هو زرعه يرى ذلك كله لكنه يمد الذراع فتحول دونها أسلاك تذكره أن الأرض والبيت والزرع قد صارت إلى لص غادر .. غير أن قلب العربى إذ يشهد المأساة مجسدة على مرمى بصره القريب ، ومجسدة تحت لمسة يده فى مأوى الذين شردوا من وطنهم وياله من مأوى! تدخل إحدى غرفه فاذا هى بضعة أمتار مربعة تعرت من الأثاث ، وأحاطت بها الجدران الخشنة الوطيئة ، وحشرت فيها أسرة بكل أفرادها أقول إن قلب العربى إذ يشهد هذه المأساة المحزنة ، يعود فيمتلىء بالأمل ، حين يجد الشباب العربى فى عزيمته الماضية مصمما على العودة ، لا بالقول والأمانى ، بل بالتدريب العسكرى .

كانت هذه النكبة ، ثم كانت هـذه العزيمة مدار الشعر فى هـذا المهرجان ولم يكن كل ما قيل شعرا ، بل خصصت سويعات لكلمات تلقى فى موضوعات لها مناسباتها ؛ منها أن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى قد فقدت خلال العام عضوين ، هما الأستاذ محمود عماد والأستاذ كامل الشناوى ، فكان أن تحدث الشاعر الأستاذ العوضى الوكيل عن الأول : والشاعر الأستاذ صالح جودت عن الثانى ، إحياء لذكراهما فى الأذهان ؛ ثم كانت هنالك ثلاثة أحاديث أخرى : الأول للاستاذ الدكتور عبدالعزيز الاهوانى فى « الوعى القومى والمحنة الفلسطينية » والثانى للدكتورة نعمات فؤاد فى « عبقريات العقاد الاسلامية » والثالث للاستاذ الدكتور زكى نجيب محمود « تحية للشاعر ابراهيم طوقان ، شاعر فلسطين » وفيما يلى خلاصات وافية من هذه الأحاديث .

تحية للشاعر
ابراهيم طوقان

لله أنجم لمعت فى سماء الوطن العربى لمعت فى عشرينات هذا القرن وثلاثيناته ، حين كان هذا الوطن فى أحلك عهوده ظلماً وبغياً ، ظلماً من حاكم آثم ، وبغياً من معتد غادر ؛ لمعت شابة واختفت عن الأبصار شابة ، لكنها تركت لنا ، فى ديجور الحياة ، شعاعاً ، أخذت ذكراه تسطع فى ضمائرنا ، فاجتمع فى الأفئدة اليائسة شعاع إلى شعاع ، حتى بات الضوء على الطريق أمامنا ، كضوء الشمس فى وهج الظهيرة ، وعندئذ هب الوطن العربى ، من مشرقه إلى مغربه ، ثائراً ، وما يزال فى ثورته ماضياً .

لله أنجم لمعت فى سماء الشعر العربى شابة ، واختفت عن الأبصار شابة ، تاركة وراءها شعراً يلتهب بأحرف من نار ، شعراً هو كنفخة الصور ، توقظ النوم ، بل وتحيى من هم فى حياتهم كالموتى ؛ وكأنما أراد الله لهذه النفخة أن تملأ صيحتها أرجاء الوطن العربى جميعاً ، فى آن واحد ، فظهر فى أرجائه كلها شباب ثائر وشاعر ، هز قلوب الناس هزاً ، ورج عقولهم رجاً ، وهو إن اختلفت فى شعره النغمة هنا عنها هناك ، إلا أن نغماته قد ائتلفت عند هدف واحد : أبو القاسم الشابى فى تونس ، والتيجانى يوسف بشير فى السودان ، وعبد المعطى الهمشرى وفخرى أبو السعود فى مصر .

وكان فى طليعة ذلك الشباب الشاعر الثائر ، إبراهيم طوقان ، شاعر فلسطين خلال الأعوام التى كانت تتجمع فيها غيوم النكبة ظلمات بعضها فوق بعض ، فصاح فى قومه بالنذر ، تحذيراً من فادحة توشك أن تقع ، وكان كأنه يقرأ لهم عن مقبل الأحداث فى كتاب مفتوح .

مات إبراهيم والحرب العالمية الثانية مستعرة الأوار ، وترك شعره مفرقاً فى دفاتر وأوراق ، فجمعه له شقيق وفى ، وقدمته إلى القراء شقيقة كريمة ، وأصبح بفضلهما ديوان إبراهيم ذخراً فى أيدينا ، نهتدى بهديه الواضح ، ونستمتع بفنه الصادق الأصيل .

فاتحة الديوان قصيدة هى من أروع القصيد ، هى لوحة تصور شهيداً عربياً فى عصر جهادنا هذا ، عصر الشهداء ، الذين يخطون لنا مستقبل الحياة بدمائهم الطاهرة الزكية ، هو شهيد شهده الشاعر يبتسم للخطوب حين تعبس ، ويقتحم الأهوال إذا تطغى ، فكأنما قد تجمعت فى همته قوة خضم هائج ، ورسوخ جبل أشم ؛ إنه العربى المجاهد ، سواه الله من عنصر الفداء ، وأرسله جذوة من الحق ، تلفح بحرارتها جنوب الطغاة ، لتظفر بحريتها أمم مقيدة ؛ إنه العربى المجاهد الذى لا يبالى فى سبيل تحرير بلاده شيئاً :

ربمـــا غـــاله الردى
وهو بالسجن مـــرتهن
لم يشيـــع بدمعـــة
من حبيب ولا سكن
ربمـــا أدرج التراب
سليبـــاً من الكفن
لست تدرى : بطاحها
غيبته ، أم القـــنن
لا تقل : أين جسمه ؟
واسمه فى فم الزمـــن
إنه كوكب الهدى
لاح فى غيهب المحن
أرسل النور فى العيون
فـــا تعرف الوسن
ورمى النار فى القلوب
فـــا تعرف الضغن

ولا تفرغ من القراءة عن هذا الشهيد المجهول ، حتى تجد نفسك من الديوان أمام رائعة الروائع ، هى قصيدة « الثلاثاء الحمراء » التى نظمت فى الثلاثة الشهداء الأبرار : فؤاد حجازى من صفد ، ومحمد جمجوم وعطا الزير من الخليل ، الذين أعدموا فى سجن عكا صبح الثلاثاء السابع عشر من شهر يونيو (حزيران) عام ١٩٣٠ ، إثر حادث البراق ؛ ذلك الحادث المفجع ، الذى أشعل أول ثورة عمت أرجاء فلسطين سنة ١٩٢٨ — والبراق عند المسلمين هو جدار المبكى عند اليهود ، أرادوا الاستيلاء عليه ، وكان فى حوزة

المسلمين ، فهاج المسلمون ، وامتدت ثورتهم من القدس إلى سائر مدن البلاد وقراها ، حتى لقد اضطرت حكومة الانتداب البريطانى إلى قمع الثورة بالقوة ، وأصدرت أحكاماً بالسجن على ثمانمائة عربى ، وأحكاماً بالاعدام على عشرين ، ونفذ الحكم فى ثلاثة منهم ، صباح الثلاثاء التى أسماها الشاعر إبراهيم طوقان بالثلاثاء الحمراء ، ونظم فى الشهداء الثلاثة رائعته الشعرية ، التى نراها فريدة فى طريقة بنائها الفنى ؛ فهو يقسمها إلى مقدمة ، وساعات ثلاث ، وخاتمة ؛ أما المقدمة ففيها تهيئة للنفوس بجو أقتم ، يتناسب مع الفاجعة التى شهد ذلك اليوم هولها ، على ثلاث ساعات متواليات ؛ ليقدم فى كل منها شهيد .

جاءت المقدمة فى ثمان مقطوعات ، فى كل مقطوعة خمسة أبيات : الأول والثانى على قافية ، والثالث والرابع مجزوءان وعلى قافية أخرى ، والخامس على قافية وحده ، تتفق مع القافية فى الأبيات الخوامس كلها من المقطوعات الثمانية فتجىء ضرباتها كأنها دقات الطبول الناحبة فى جنازة الشهداء .

لمـــا تعرض نجمك المنحوس
وترنحت بعرى الحبال رءوس
ناح الأذان ، وأعول الناقوس
فالليل أكدر ، والنهار عبوس
طفقت تثور عواصف و عواطف
والموت حيناً طائف أو خاطف
والمعول الأبدى يمعن فى الثرى
ليردهم فى قلبهـــا المتحجر
يوم أطل على العصور الخالية
ودعا : « أمر على الورى أمثاليه؟»
فأجابه يوم : « أجل أنا راويه
لمحاكم التفتيش ، تلك الباغيه
ولقد شهدت عجائبـــا و غرائبا
لكن فيك مصائبـــا و نوائبـــا
لم ألق أشباها لها فى جورها
فاسأل سواى ، وكم بها من منكر»

فانظر إلى هذه الصورة الفذة ، ذات الأثر العميق : يوم المأساة الدامية يطل على سوالفه عبر الدهور ، ليسأل أيامها جميعاً ، يوماً فيوماً ، أمن هذه الأيام السوالف يوم يقرن إلى فى عمق المأساة وسوادها ؟ فكان أن بادر إلى الجواب يوم من عصر محاكم التفتيش ، التى شهدت ما شهدته من إحراق للآدميين الأبرياء ، وتعذيب وتنكيل ، يشيب لأهوالها الرضع فى حجور أمهاتهم ؛ وبرغم هذا البغى كله ، وهذه المصائب كلها ، فان يوم محاكم التفتيش هذا ، لم يكد ينظر إلى يوم مأساتنا ، حتى استدرك مقرراً أنه لم يلق ليومنا فى الجور شبيهاً ، وتوارى فى تواضع ، لعل يوماً آخر من أيام المنكر والبغى أن يتصدى للجواب .

ذلك هو فحوى المقطوعة الثانية ، وتليها المقطوعة الثالثة ، وفيها ينهض للحديث يوم راسف بقيوده ، هو اليوم الذى كان أبيض الرقيق وأسوده يباع لكل من شاء الشراء من ذوى الثراء ، وظن ذلك اليوم المكبل بحديده أنه قرن أى قرن ليوم مأساتنا ، فهاله أن رأى عجباً من العجب ، فبعد أن تحرر البشر من ذل الرق ، عاد أدراجه إلى أسوأ مما عهد التاريخ ، وذلك أن من زعم لنفسه تحرير الرقيق ومنع بيعه وشرائه ، هو نفسه — اليوم — الذى أمسك بالأحرار ، ونادى : يا من يشترى .

وتأتى المقطوعة الرابعة بيوم آخر ، يحسب أن قد بلغت به المأساة أبلغ مداها ، لكنه سرعان ما يقر بدوره ليوم مأساتنا أنه أبشع وأفظع ، كأنه هو يوم المحشر ؛ وأما المقطوعات الأربع الأخيرة من مقدمة القصيدة ، فيخصصها الشاعر لجانب آخر من جوانب تلك المأساة الدامية ، هو ذلك التوسل للمندوب السامى البريطانى فى فلسطين ، ليعفو عن الأبرياء الثلاثة الشهداء ، ويظل الرسول ذاهباً آيباً ، ولا رجاء ، أفما كان الأجدر بنا — إذن — أن نحصن أنفسنا بالإباء ، فنموت ولكن بغير قهر وهزيمة ؟ وأخيراً تجىء المقطوعة التالية ختاماً للمقدمة :

أنى لشاك صوته أن يسمعا
أنى لباك دمعه أن ينفعـــا
صخر أحس رجاءنا فتصـــدعا
وأتى الرجاء قلوبهم فتقطعا
لا تعجبوا ، فن الصخور نبع يفور
ولهم قلوب كالقبـــور بلا شعور
لا تلتمس يوماً رجاء عند من
جربتـــه فوجـــدته لم يشعر

وبعد المقدمة بمقطوعاتها الثمان ، تجىء الساعات الثلاث : ساعة تلو ساعة ، تجىء لتحكى عن نفسها ، كل ساعة منها تفاخر بشهيدها ، على نحو ما نطقت فى المقدمة أيام التاريخ السود ببغيها ؛ تغنت الساعة الأولى — وهى « بكر ساعات ثلاث كلها رمز الحمية » — تكلمت مزهوة بشهيدها فؤاد حجازى ، وتختم حديثها بقولها :

قسما بروح فؤاد تصعد
من جوانحـــه زكيـــة
تأتى السماء حفيـــة
فتحـــل جنتها العليـــة
ما نال مرتبـــة الخلود
بغـــير تضحية رضية
عاشت نفوس فى سبيـــل
بلادها ذهبت ضحية

وتتبعها فى الحديث الساعة الثانية مفتخرة بشهيدها محمد جمجوم ، الذى لم يكفه استشهاداً أن يموت فى سبيل وطنه بل زاد على ذلك استباقه إلى الموت إذ زاحم زميله على الدور ، ليكون ثانى الشهيدين بدل أن يكون ثالثهم ؛ تقول الساعة الثانية فى فخرها :

زاحمت من قبلى لأسبقها إلى شرف الخلود
وقدحت فى مهج الشباب شرارة العزم الوطيد
هيهات يخدع بالوعود ، وأن يخدر بالعهود

وتتحدث الساعة الثالثة عن بطلها عطا الزير :

أنا ساعة الرجل الصبور أنا ساعة القلب الكبير
رمز الثبات إلى النهاية فى الخطير من الأمور
بطلى أشد على لقاء الموت من صم الصخور

وأخيراً تجئ الخاتمة من مقطوعة واحدة ، صيغت على صورة مقطوعات المقدمة ، لترتد نهاية إلى بداية ، ويكتمل هذا البناء الفنى المحكم ، تقول الخاتمة عن الأبطال الثلاثة :

أجســادهم فى تربة الأوطان
أرواحهم فى جنــة الرضوان
وهناك ، لا شكوى من الطغيان
وهناك فيض العفو والغفران
لا ترج عفواً من سواه   هو الإله
وهو الذى ملكت يداه   كل جاه
جبروته فوق الذين يغرهم
جبروتهم فى برهم والأبحر

وننتقل – فى متحف إبراهيم طوقان – من هذه اللوحة الرائعة ، لوحة الثلاثاء الحمراء ، إلى لوحة أخرى ، تهول النفس وتروعها ، بما فيها من صدق تصوير ، وقوة روح ، وعزة وكرامة وشموخ ، هى لوحة « الفدائى » ، التى أقرؤها ، فأغبط ذلك الفدائى العظيم ، وأتمنى من صميم الصميم لو كنته ؛ فانظر إلى حى يغبط ميتاً على موته ، بفضل هذا الشاعر ، الذى أحيا للشهيد ذكراه فى أعماق قلوبنا ؛ وخلاصة القصة أن حكومة الانتداب البريطانى ، كانت قد عينت يهودياً بريطانى الجنسية ، فى وظيفة النائب العام لفلسطين ، فأمعن النذل فى النكاية بالعرب والكيد لهم – خارجاً على ما تقتضيه أمانة المنصب – وطفق يسن القوانين الجائرة ، التى ثقلت وطأتها على العرب ، حتى لم يعد فى قوس الصبر منزع ، فكمن له شاب وطنى صادق العزيمة ، ذو همة عالية ، كمن للغادر عند مدخل دار الحكومة فى القدس ، وأطلق النار عليه ، فأصابه بجرح ، وليته أصاب منه المقتل ؛ وفى هذا الفدائى ، يقول إبراهيم طوقان :

لا تسل عن سلامته   روحه فوق راحته
بدلتــه همومــه   كفناً من وسادته
يرقب الساعة التى   بعدها هول ساعته

ويمضى الشاعر ، فيصور لنا هذا الفدائى فى إطراقه وصمته ، اللذين كانا يلفتان إليه الأنظار ، دون أن يدرك رائيه ، ماذا وراء هذه الهامة المطرقة ، وهاتين الشفتين المطبقتين ؛ نعم ، لم يكن رائيه ليدرك أن ذلك الفتى الهادئ الصامت يضم بين جنبيه خافقاً يتلظى ، حتى ليشعل بشرارة منه فحمة الدجى الذى اكتنف البلاد آنئذ ؛ وقف الفدائى ينتظر :

هو بالبــاب واقف
والردى منــه خائف
فاهــدأى يا عواصف
خجلا من جراءته

* * *

صامت ؛ لو تكلمـــا
لفظ النــار والدمــا
قــل لمن عاب صمته
خــلق الحزم أبكما
وأخو الحزم لم تزل
يــده تسبق الفمــا
لا تلوموه ، قد رأى
منهج الحــق مظلما
وبــلاداً أحبهــا ،
ركنهــا قــد تهدما
وخصومــاً ببغيهم
ضجت الأرض والسما
مر حــين ، فكاد يقتـ
ـله اليــأس ، إنما
هو بالبــاب واقف
والردى منــه خائف
فاهــدأى يا عواصف
خجلا مــن جراءته

ألا إن إبراهيم طوقان لشاعر ، بالمعانى الخمسة التى تطلبها هو نفسه للشعر ، فقد اشترط للشعر الجيد خمسة شروط ، توافرت كلها فى شعره ، فلا عجب أن يطلبها فى شعر الآخرين ، فلا بد – أولا – من أن يجئ اللفظ مختاراً وثانياً – أن يكون للقصيدة فى المسامع وقع موسيقى منغوم بفضل وزنها ، وثالثاً – أن تخاطب الشعور خطاباً مباشراً ، فيه الإيجاز والكفاية معاً ؛ لهذا يتحتم – رابعاً – أن تتوهج عاطفة الشاعر إزاء موضوعه ؛ على أن يضفى على الموضوع ثوباً من خياله ، وذلك هو الشرط الخامس .

ولكى نرى أى ثوب من الخيال كان الشاعر يضفى على موضوعه ، فلننظر فى قصيدته « الحبشى الذبيح » ، فقد أراد أن يقول إن الأمم المغلوبة على أمرها ، والتى يمتصها المستقبل امتصاصاً ، لهى كالديكة الحبشية – أو الديكة الرومية كما نقول – قد تظل لبضع خطوات ، بعد ذبحها ، سائرة على سوقها ، كأنما المدى لم تحز لها رقاباً ، لكنها سرعان ما تترنح لتسقط سقطة الأبد ، ولتظل أمام ذابحها المنهوم طعاماً شهياً ؛ فللمستعمرين مهارة فى ذبح الأمم ، تشبه مهارة الذابح للديك الحبشى حين يتم عملية الذبح ، دون أن تعلق بمديته قطرة من دماء ، بل دون أن تعلق بنحر الديك الذبيح قطرة ؛ لكن الذبيح سرعان ما تتنكب خطاه ، فيميل بها تارة إلى هنا وتارة إلى هناك ، وتسيل دماؤه .

يعدو فيجذبه العياء فيرتمى
ويكاد يظفر بالحياة فتهرب
متــدفق بدمــائه متقلب
متعــلق بذمــائه متوثب
أعذابه يدعى حلاوة روحه ؟
كم منطق فيه الحقيقة تقلب
إن الحــلاوة فى فم متلمظ
شرهاً ، ليشرب ما الضحية تسكب

ولئن كان هذا اللفظ المتخير الجميل وهذا النغم السائغ الحلو ، وهذا التصوير الرائع البارع ، واضحاً كل هذا الوضوح فى قصائده الوطنية ، فماذا تقول فى أخرى نظمها بقلب واجد ، أو قلب رحيم ؛ إن العذوبة عندئذ ، والطلاقة ، والإشراق ، لتتبدى فى كل نبرة ، وفى كل معنى – فاقرأ معى قصيدته « ملائكة الرحمة » التى نظمها ، ولم يكمل من العمر تسعة عشر عاماً ، على إثر خروجه من المستشفى ، متأثراً بما وجده من رحمة فى قلوب اللائى عنين به فى مرضه ، بثيابهن البيض كأنهن الملائكة ؛ اقرأ معى

هذه القصيدة الجيبة فى حسن جرسها ، حتى لكأنها صيغت من النغم الصرف ؛ والقصيدة مؤلفة من خمسة وعشرين بيتاً ، خص منها سبعة عشر فى وصف الحمائم البيض ، التى أغرم بها منذ صباه — كما تحدثنا شقيقته الكريمة فى تقديمها للديوان — ثم ينتقل إلى من أحسن إليه فى مرضه ؛ فهو يبدأ هكذا :

بيض الحمائم حسبهنه
أنى أردد سجعهنه
رمز السلامة والوداعة
منذ بدء الخلق هنه

ثم يقول فى وصفها :

ويملن والأغصان ما
خطر النسيم بروضهنه
فاذا صلاهن الهجير
هبن نحو غدير هنه
يهبطن بعد الحوم مثل
الوحى ، لا تدرى بهنه

وهكذا يمضى فى وصف دقيق بتفصيلات الحمائم حين يبتردن فى الغدير ، وحين يقبل عليهن الليل :

يقر عينك عبثهن ،
إذا جثمن ، بريشهنه
وتخالهن بلا رءوس
حين يقبل ليلهنه
أخفينها تحت الجناح
ونمن ملء جفونهنه

حتى إذا ما كملت هذه الصورة البديعة للحمائم فى وقوفها ، وطيرانها ، ونومها ، انتقل الشاعر إلى :

المحسنات إلى المريض
غدون أشباها لهنه

غير أنه لا يفوت الشاعر فى آخر قصيدته ، أن يذكر هذا الفارق بين حمائم الروض ومحسنات المستشفى ، وهو أن الحمائم تقضى الليل نائمة ، وأما المحسنات فهى يقظة ورعاية لمرضاهن ، نهاراً وليلا :

مهلا ، فعندى فارق
بين الحمام وبينهنه
فلربما انقطع الحمائم فى
الدجى عن شدوهنه
أما جميل المحسنات ففى
النهار وفى الدجنه

رحم الله شاعراً ، نطق بلسان قومه ، نذيراً وبشيراً ؛ ونطق بما اختلج به قلبه صادقاً وأميناً .

د . زكى نجيب محمود

الوعى القومى والمحنة الفلسطينية

إن حدثاً من الأحداث — كبر أو صغر — لا يمكن أن يفهم حق فهمه ، ولا أن تقدر قيمته إلا إذا وضع فى موضعه التاريخى ، فكل حدث على الأرض إنما هو حلقة من سلسلة طويلة من الأحداث تصل ما بين الماضى والمستقبل وذلك فى التاريخ .

والشاعر والمؤرخ يجتمعان فى الشعور بوقع الحدث الكبير على وجدانيهما . ولكنهما يختلفان . فبينما يفتح الشاعر قلبه تلقياً وتعبيراً وانطلاقاً ، يحاول المؤرخ أن يرتد إلى القصد وأن يروض عاطفته ويحتكم إلى عقله ليزن الحدث بميزان التاريخ .

والمؤرخ يعلم أن الشاعر ربما استطاع فى لمحة عاطفية خاطفة أن يستشف من وراء الغيب ما لا يستطيعه هو بمنقطه ووثائقه ، ولكن المؤرخ مع ذلك لا يعدل عن منهجه وأسلوبه .

وبهذا المنهج أريد أن أنظر اليوم إلى المحنة الفلسطينية — وإن كانت لمحنة تدمى القلب — يقيناً منى بأن مقابلة المحن ومجابهة الخطر إنما يكون بالمعرفة الصحيحة والوعى المستبصر الذى لا يختل تهويلا أو تهويناً . فما هو دور المحنة الفلسطينية فى الوعى القومى العربى وما صلتها بما قبلها وبعدها ؟ إن لها بغير شك دوراً خطيراً ، ولا أحسبنى أتجاوز الحق إن قلت إن المحنة الفلسطينية مرحلة من مراحل التحول الكبرى فى تاريخ وعينا القومى ، بحيث أجيز لنفسى أن أجعلها واحدة من ثلاث مراحل عرفها تاريخنا القومى من قبل . وتلك المراحل هى ظهور الإسلام ثم

الحروب الصليبية ثم الغزو الاستعمارى الأوروبى وأخيراً العدوان الصهيونى .

ولعل إخوتنا من أبناء المشرق العربى يخفى عليهم – بعض الشئ – كيف تنتظم هذه المراحل من ناحية الوعى القومى فى نسق واحد ، لأن وعيهم القومى ظل عربياً فى المقام الأول خلال عصور التاريخ الإسلامى . بل وقبل الإسلام حين توطنت القبائل العربية فى جنوبى الشام والعراق . ولكننا نحن – أبناء المغرب العربى ، أريد وادى النيل وما وراءه غرباً إلى المحيط – نستطيع أن نرقب فى تاريخ بلادنا كيف تميزت هذه المراحل ، وكيف انتقلت بها المحنة الفلسطينية إلى تحول جديد ، فاستيقظ لدينا وعى لم نعهده واضحاً من قبل بحيث يجعل من هـذه المحنة مرحلة تقرن أو تضاف إلى المراحل الثلاث المذكورة حين نتحدث عن الوعى القومى .

ولا بد لنا من أن نلقى نظرة سريعة على فكرة القومية العربية مقترنة بتلك الأحداث الكبرى ليتضح ما نقول .

أما ظهور الإسلام فقد صحبه التغير الخطير الذى حول الشعور العربى من وحدة القبيلة إلى وحدة الشعب . وتلك هى النقلة الأولى التى لا بد أن تجتازها فكرة القومية . لقد أنشأ الإسلام فى المدينة لأول مرة فى تاريخ العرب دولة مركزية تدين لها القبائل جميعاً بالطاعة والولاء .

نعم ، عرف العرب فى جزيرتهم من قبـل دولا أو ما يشبه الدول فى الجنوب وفى الأطراف الشمالية . ولكن تلك الدول ؛ فضلا عن ضيق رقعتها ، كانت قبيل الإسـلام تخضع خضوعاً مباشراً أو غير مباشر للفرس والروم . وكان الشعب العربى يتوق إلى وحدة تجمع شمله وتخلصه من هذا النفوذ الأجنبى الذى يجرح كبرياءه . ثم صحب ظهور الإسلام تطور آخر خطير هو خروج العرب من جزيرتهم . [لقد زودهم الإسلام برسالة دينية ألقى عليهم عبء نشرها وبثها فى أقطار الدنيا] . فتجاوز العـرب موطنهم الأصلى ، وانطلقوا فى كل ناحية من الأرض . فكانت الهجرات العربية المتلاحقة تحمل الإسلام والعروبة . وقام عالم إسلامى مترامى الأطراف . ولكن اللغة العربية استقرت فى منطقة من هذا العالم الكبير هى – بعد موطنها الأصلى – أقطـار المغرب العربى وحلت فيه محل اللغات اليونانية والقبطية والسودانية والبربرية على اختلاف أصولها ولهجاتها .

ولكن هذه المنطقة ، وإن اشتركت لغة مع العـرب فى موطنهم الأصلى ومهاجرهم ، فقد ظلت تنزع إلى فكرة إسلامية تكاد أن تكون منفصلة عن فكرة العروبة . وسبب ذلك أن العروبة – خلال تلك المرحلة – ظلت علماً على جنس أو عرق يعتمد على الدم والنسب . وذلك ما لم يكن ليستطيع أن يدعيه أبناء المنطقة المغربية . فكنا بذلك فى تلك المرحلة مسلمين ولم نكن نستطيع أن نقول إننا عرب ، وإن تعربت ألسنتنا وثقافتنا وإن جهلنا ماضينا قبل العروبة . تلكم هى المرحلة الأولى .

ثم تتوالى الأجيال وتتعاقب القرون وإذا بالمنطقة العربية ، دون غيرها من المناطق الاسلامية ، تجد نفسها وجها لوجه فى العصر الوسيط أمام حملات أوروبية تتجـه إلى الشام وشواطئه ، وتتسع لتشمل مصر ، وتزداد اتساعاً لتشمل الشاطىء الافريقى فى تونس وغيرها وعلى الرغم من أن هذه الحملات اتخذت الدين شعاراً لها ، إلا أن الجانب النفعى الدنيوى لم يكن خافياً . ثم ان اقتصارها على هذا الجزء من العالم الاسلامى أوجد نوعاً من الشعور بالتضامن والتآسـك بين أبناء المنطقة التى يلتقى فيها المشرق العربى بالمغرب العربى ، إزاء خطر يتهدد أقطارها . وتلك مرحلة ثانية فى تاريخ هذه المنطقة يمتزج فيها العامل الدينى والعامل الجغرافى ليوجدا نوعا من الشعور بوحدة فيها قدر من عروبة عبر عنه شعراء تلك الفترة [فتحدثوا عن دولة الغرب ودولة الترك . (بدولة الترك عزت دولة العرب) كـما قال ابن سناء الملك المصرى] .

ثم تتوالى الأجيال وتتعاقب القرون ويجىء الغـزو الأوروبى الامبريالى الحديث وتهبط الحملة الفرنسية بقيادة نابليون الى مصر فى سنة ١٧٩٨ فاتحة لسلسلة من الغزوات الأوروبية تنتظم الأقطار العربية واحداً بعد آخر . فاذا كل قطر منها يواجه هذا الغزو منفرداً وحيداً ، وإذا مشاعر تلك الأقطار بعد فترة بسيطة تتمثل فى صورة وطنية حديثة تجعل لكل قطر وحدة وطنية أو قومية خاصة به ، معتمدة على الوطن الجغرافى الإقليمى ممتزجاً بالتاريخ القديم ، تاريخ الوطن قبل الفتح العربى . وإذا قومية مصرية وأخرى تونسية وتنتقل العدوى إلى سائر الأقطار .

وأصبحنا بهذه الاقليمية أو القومية الصغيرة أمام ظاهرة تشبه القبلية بالنسبة للشعب العربى قبيل مرحلته الأولى .

وكان لابد من حدث كبير أو محنة كبرى تدرك بها هذه الأوطان الصغيرة أنها جزء من وطن أكبر هو الوطن العربى وتعى فيه هذه الوطنيات المحدودة انها جداول من قومية كبرى هى القوميـة العربية .

وهنا تقع المحنة الفلسطينية فتقوم بهذا الدور الخطير وتفتح مرحلة الكفاح الرابع فى سبيل هذا الوعى القوى الذى ينشد الوحدة العربية .

لقد هتفت القاهرة فى ثورتها ضد الفرنسيين بالاسلامية وهتفت فى الثورة

العرابية وثورة سنة ١٩١٩ ضد الانجليز بمصر والمصرية . وتهتف اليوم بعد ثورة سنة ١٩٥٢ باسم العروبة والقوميـــة العربية . وذلك تطور خطير لا يقتصر على مصر وإنما يعم المغرب العربى كله على تفاوت فى الدرجة لا النوع ، وإنه لتطور حاسم فى تاريخ الوطن العربى كله يرسم طريق المستقبل ، ولن يخطىء المؤرخ ولا الشاعر تصور هذا المستقبل .

ونقف يسيراً عند هذه المرحلة الأخيرة لنرى كيف ولدت ؟ ولنسأل لماذا تحولت الوطنية القطرية التى جاءت رد فعل للغزو الاستعمارى إلى قومية جاءت رد فعل للعدوان الصهيونى .

لقد جاء العدوان الصهيونى باسم قومية تريد أن تنتزع إلى الأبد جزءاً هو قلب الوطن العربى ، ولم يجىء العدوان باسم الدين كما جاءت الحروب الصليبية . فكان ذلك منه تحديا مباشراً للقومية العربية وضربة فى صميم الوعى القومى العربى ، لا يملك معه هذا الوعى إلا أن يفيق ويعى وجوده متجرداً غير مختلط بمعان أخرى من الوعى ، وذلك بغير شك كسب محقق لفكرة القومية العربية خرجت به من غموض الشعور واختلاطه إلى الوضوح والنقاء الذى يعرف أن دعامة القومية هى اللغة والتاريخ المشترك قبل كل شىء وبعد كل شىء .

وأمر آخـــر - هو أن الغـــزو الاستعمارى الأوروبى جاء بدعوى الاحتلال المؤقت يسميه حماية أو وصاية أو انتداباً ويتخذ له صيغاً قانونية مختلفة ، ويسند إلى وجوده دوراً حضارياً يعود بعد انجازه إلى وطنه الأصلى . فكان ما نعرفه من مفاوضات سياسية واجتهاد قانونى تصطنعه الأحزاب السياسية فى كل قطر على حدة وتجد أنه سينتهى بالاستقلال خطوة بعد خطوة ، بل ربما رأى البعض فى هذا الاحتلال وسيلة من وسائل الرقى والتقدم . أما العدوان الصهيونى فقد جاء سافراً بغير حجة شرعية أو صبغة قانونية وبغـــير ما وطن وراءه بحيث أصبحت القضية قضية حيـــاة أو موت وليس لها من حل وسط . ومن هنا كان التسلح الصهيونى الذى يريد أن يقيم التوازن بينه وبين كل الأقطار العربية مجتمعة . وهذا من شأنه أن يجعل قضية الدفاع فى حدود الإقليم الواحد لا محل لها أمام هذا العدوان - وأصبحت الوحدة العربية فى نظر الصهيونية خطراً محققاً ، فهى تحاربها بكل وسيلة وعلى كل مستوى ، بل أصبح العدوان الصهيونى لا يستطيع أن يحمى وجوده إلا إذا مد نفوذه إلى أقطار الوطن العربى كلها ، توســعاً عسكرياً أو سيطرة اقتصادية أو تأثيراً عالمياً سياسياً .

ومن هنا استقر فى أذهان المواطنين العرب على اختلاف أقطارهم أن هذا الداهم الذى يهددهم جميعاً لا يمكن أن يدفع إلا بوحدة عربية كاملة . بعد أن كانوا فى حروبهم مع الاستعمار يرون أن الخطر محدود موقوت يستطيع القطر الواحد أن ينهض به - وهذا تعميق للوعى القومى يعود الفضل فيه للمحنة القاسية التى يجتازها الوطن كله . وحقيقة ثالثة ارتبطت بالوعى القومى وحتمية الوحدة العربية أبرزتها المحنة الفلسطينية وأكدتها تأكيداً لا سبيل إلى إنكاره ، أكدتها مأساة الحرب أو مهزلتها فى سنة ١٩٤٧ - هى أن هذه الوحدة المنشودة لا يمكن أن تكون تحالف حكومات ولا لقاء ملوك ورؤساء ولا تجميع جيوش ذات قيادات لا تدين للشعب بالولاء وإنما لا بد أن تكون وحدة شعبية بكل ما تحمل هذه الكلمة من مضامين سياسية واجتماعية .

إن المعركة ليست معركة جيش بالمعنى القديم ، وإنما هى معركة أمة بالمعنى الحديث ، أمة عربية موحدة يشعر كل فرد فيها أن المعركة معركته هو . لأن العدو صهيونية عالمية واستعمار دولى يعى ما يريد ويخطط له ويتسلح بكل شىء . وإن معركة من السعة والعمق والخطورة بهذا الحد لا يمكن أن تنهض بها أمة تعيش فى العصر الحاضر حياة القرون الوسطى . أمة تشعر الأغلبية الساحقة من أبنائها أنها لا تملك من الأمر من شىء . وأنها تكدح ومع ذلك تتقلب فى البؤس ، لينعم بكدحها نفر قليل يجعلون مصلحتهم الشخصية أو الطبقية فوق كل مصلحة عامة . إنها قضية العدالة الاجتماعية والمساواة السياسية والمسئولية الجماعية . إنها الاشتراكية التى معيارها العمل والعمل وحده . وذلك تحول آخر خطير حملته إلينا المحنة نقطة تحول خطير فى قوميتنا العربية وذلك بتنقيتها وتعميقها وتوضيح هدفها وربطها بالعدالة الاجتماعية والتطور العالمى .

إننا بالمحنة الفلسطينية نعيش حقاً فى أحرج ساعاتنا التاريخية ، ونواجه مسئوليات ثقيلة ونتعرض لأفدح فاجعة عرفتها القومية العربية . ولكن هذه الفاجعة مع ذلك فى حكم التاريخ تحمل فى طياتها وعياً قومياً جديداً ، وتكتب للعروبة عمراً جديداً . ومستقبلا جديداً .

د . عبد العزيز الأهوانى

●●

كامل الشناوى

الشاعر والإنسان

كان كامل الشناوى بسمة على ثغر الحياة . . لا تكاد تذكر يوماً من أيامه ، أو ليلة من لياليه ، إلا قفزت إلى شفتيك ابتسامة لنكتة قالها ، أو بيت طريف رواه ، أو « مقلب » هيأه لبعض أصحابه وأحبابه .

وكأن الله حينما خلق الهموم على الأرض ، شاء — من لطفه بعباده — أن يخلق قوماً موكلين بإزالتها ، ومن طلائعهم كامل الشناوى .

* * *

من الظواهر المشهودة فى الأدب المصرى بالذات ، أن الشاعر أو الأديب الذى يضحك كثيراً فى حياته ، يبكى كثيراً حينما يخلو إلى نفسه ، ويمسك بالقلم .

هكذا كان شاعر النيل حافظ إبراهيم كان من أظرف ظرفاء عصره ، وكانت له نكات مشهورة . ومع هذا ، فانه عندما ترجم . . ترجم « البؤساء » . . الكتاب الحزين لڤيكتور هوجو .

وعندما نثر . . كتب « ليالى سطيح » بحروف كأنها دموع .

عندما نظم ، لم ينظم إلا الشجى والعذاب .

وهكذا كان الشيخ عبد العزيز البشرى .

وهكذا يفعل رامى . . فهو إذا حدثك ، فهو من أئمة ظرفاء عصره . ولكنه إذا نظم ، فأغنياته جمرات من اللوعة والحرمان .

وهكذا أيضاً كان كامل الشناوى ، الذى طالما ملأ الليالى بهجة وإيناساً .

هو الآخر . . كان إذا خلا إلى أعماق نفسه . . سخط على كل شىء . . . بادئاً بيوم مولده ، فهو القائل فى عيد ميلاده :

عدت يا يوم مولدى
عدت يا أيها الشقى
الصبا ضاع من يدى
وغزا الشيب مفرقى
ليت يا يوم مولدى
كنت يوماً بلا غد

* * *

أنا عمر بلا شباب
وحياة بلا ربيع
أشترى الحب بالعذاب
أشتريه . . . فن يبيع



ولد كامل الشناوى سنة ١٩١٠ ، فى قرية « نوسا البحر » . . وهى قرية حالمة تنام على ذراع النيل ، فى ظلال المنصورة الحسناء .

وهذه القرية التى شهدت طفولته ، هى التى رعت صبا شاعر آخر ، هو المرحوم محمد الهمشرى ، الذى قال فيها :

منك الجمال ومنى الحب يا نوسا
فعللى القلب ، إن القلب قد يئسا

أما المنصورة ، فهى مدينة الحب والجمال ، ومهبط الشعر والخيال . . وفى رباها ، غردت أول ما غردت أم كلثوم . . وفى لياليها شبت موهبة عبد الوهاب . . وفى مقاهيها غنى محمد السنباطى أبو رياض السنباطى ، ثم رياض السنباطى نفسه . . وفى جزيرتها ترنم على محمود طه ، شاعر الجندول ، وإبراهيم ناجى ، شاعر الأطلال .

* * *

فى شهر ديسمبر سنة ١٩١٠ ، ولد كامل الشناوى . وكأنه ، من فرط سخطه على يوم مولده ، ذلك اليوم الشقى أبى أن يستقبله من جديد ، وأصر أن يودع الحياة قبل أن يقبل ديسمبر الأخير بيوم واحد .

وكأنما كان كامل الشناوى على موعد كبير مع شهر ديسمبر . . ففى ديسمبر الأسبق ، ولد ديوانه الأول والأخير . . « لا تكذبى » .

وأنت حينما تقرأ هذا الديوان ، لا تحس بأنك قارئ ديوان شعر ، قدر إحساسك بأنك تستمع إلى مجموعة من الأغنيات الحلوة ، حروف المطبعة تكاد تذوب أمام عينيك ، لترتسم مكانها علامات موسيقية ، وعناوين القصائد ، تكاد تثقب الورق ، لتطل من هذه الثقوب أعناق أم كلثوم وهى تدق على باب مصر ، وعبد الوهاب وهو يترنم بالخطايا ، وفريد الأطرش وهو ينشج بأنشودة « يوم مولدى » ونجاة الصغيرة وهى تهمس لنفسها : لا تكذبى .

وفى هذا الديوان ثمان وعشرون قصيدة ، ما لم يلحنه الملحنون منها ، لحنه وقع الكلمة فى الأذن والقلب .

وكامل الشناوى شاعر مقل ، ينظم الشعر منذ عهد أبولو ، سنة ١٩٣٢ ،

ومع هذا ، فان ديوانه هذا لا ينتظم أكثر من ثلاثمائة وعشرين بيتاً ، هى كل ما نظمه فى اثنتين وثلاثين سنة ، أى بمعدل عشرة أبيات كل سنة !

* * *

وأبرز ظاهرة فى شعر هذا الديوان ، أنه فى أكثره شعر حب ، ولكنه لون من الحب لا تشم منه رائحة الجسد ، ولا تلمس فيه أثر الجنس فى كيان الشاعر نفسه ، ولكنك تشم تلك المواجع وتلمس هذا الأثر فى كيان حبيباته ، وفى كيان الرجال الآخرين .

فكل حبيبات كامل الشناوى — وفى مرآة شعره — خائنات . وكأنه لا يتعلق قلبه إلا بالخائنات ، وهو مكتف من الموقف كله بالسخط والغضب والثورة والعذاب والحرمان .

* * *

خمسة شعراء ، تركوا بصماتهم فى نفس كامل الشناوى ، أو فى شعره ، هم : الشريف الرضى ، وأبو العلاء المعرى ، وأبو نواس ، وإيليا أبو ماضى وأمير الشعراء أحمد شوقى .

١ – الشريف الرضى : بكبريائه

كان الشريف لا يخشى أن يشمخ أمام الخليفة ، ويقول له فى إباء :

عفواً أمير المؤمنين ، فإننا
فى دوحة العلياء لا نتفرق
ما بيننا يوم الفخار تفاوت
أبداً ، كلانا فى المفاخر معرق
إلا الخلافة ميزتك ، فإننى
أنا عاطل منها ، وأنت مطوق

أحب كامل فى الشريف ، هذه الكبرياء ، وأحب الكبرياء .

ولحبه الكبرياء ، يقول فى قصيدة عنوانها « لست عبداً » :

علام يا قلب تشكو
نقض الحبيب عهوده
دع الهوان وحطم
أغلاله وقيوده
يا فتنتى لست عبدا
ولا أطيق العبوده
كونى الجحيم سعيرا
فلن أكون وقوده

ويقول فى قصيدة أخرى :

لست أشكو منك فالشكوى عذاب الأبرياء
وهى قيد ترسف العزة فيه والإباء
أنا لا أشكو ففى الشكوى انحناء
وأنا نبض عروق كبرياء

٢ – ثم .. أبو العلاء المعرى .. بحيرته وتشاؤمه .. وكل فلسفته :

فقد عانى كامل الشناوى شظفاً فى أول حياته ، ثم لانت له الحياة ، ولكنها لم تلن لبعض اخوته ، بل لعلها قست على اليتامى من أبناء بعض اخوته ، فأسى كامل لهم ، وأعالهم وكفلهم ، وبر بهم كل البر ، وأحس مأساتهم فلم يتزوج خشية أن يكرر المأساة ، آخذاً بقول أبى العلاء :

هذا جناه أبى على
وما جنيت على أحد

أما حيرة أبى العلاء ، فهى حيرة كامل الشناوى فى مثل قوله :

زعموا حبى يا قلب خطايا
لم يطهرها من الآلام بكايا
والخطايا ما لها من غافر
فترفق ، وتمل فى الخطايا

٣ – ثم .. أبونواس .. فى حياته بعيداً عن الشعر . فقد عاش كامل نواسيا يحب الليل وكل ما يحتضن الليل .

كل ما بين الرجلين من خلاف ، أن النواس كان حسياً ، مغرقاً فى المعصية ، أما كامل ، فقد غلبت روحانيته على حسيته .

وكان كامل يعترف بأنه صديق لأبى نواس ، وقد حفظ شعره ودرس حياته دراسة نفسية مفصلة ، وأزمع أن يكتب له سيرة بأسلوب جديد فى رواية السيرة ، ونشر بعض فصول من هذا الكتاب فى صحيفة « الجمهورية » ثم انقطع ، على أن يصل ما قطع ، ولعل هذه الفصول تجمع فى كتاب يضيف إلى المكتبة العربية أسلوباً جديداً فى فن السيرة .

٤ – ثم .. إيليا أبو ماضى .. داعية مذهب اللاأدرية فى الشعر العربى ، وصاحب قصيدة « لست أدرى » المأثورة .

لقد أثرت لا أدريته إيما تأثير فى تفكير كامل الشناوى الشعرى ، فهو يقول فى إحدى قصائده :

أنا فى الظل أصطلى
لفحة النار والهجير
وضميرى يشدنى
لهوى ما له ضمير
وإلى أين .. لا تسل
فأنا أجهل المصير

٥ – وأخيراً .. أمير الشعراء شوقى :

وكان كامل الشناوى يقول ، كما نقول نحن ، إنه أستاذنا الأول والأخير ، وإنه سيد الأولين والآخرين ، بموسيقاه السحرية ، وببيانه المشرق ، وبخياله الخصب .. بنتاجه الضخم .. بمسرحياته الخالدة .. بجده وعبثه .. باسلامياته وغرامياته .. بمصريته وعروبته وإنسانيته .. بمحافظته وتجديده .

* * *

حينما نذكر صديقاً ودع الدنيا ، فإننا نأسى لأننا نفتقد صداقته .

ولكننا حينما نذكر كامل الشناوى ، نأسى ثلاث مرات :

مرة لأننا نفتقد صداقته .

وأخرى .. لأننا نفتقد الكلمة الحلوة المنمقة ، والفكرة الرائعة اللامعة ، والأغنية العذبة الملحنة قبل أن تمسها يد اللحن .

وثالثة ، لأننا نفتقد هذه الروح الصافية التى طالما أشاعت الحب والمرح فى أجواء الحياة .

فسلام عليه .

صالح جودت

محمود عماد الشاعر

انتقل الشعر فى أوائل هذا القرن من دور الجمود والمحاكاة الآلية إلى دور التصرف والابتكار ، وكان أحمد شوقى علماً لهذه المدرسة التى أتمت ما بدأه البارودى من هذه النقلة الأدبية التاريخية .

وقبل هذه المدرسة الأدبية كان الشعر العربى رهناً بالتقليد الذى ران على ألفاظه ومعانيه ، تقليد القدامى والتزام طرائقهم وأساليبهم وحتى ألفاظهم ومعانيهم ، فكان الشاعر قبل نحو خمسين سنة أو تزيد لا يعد شاعراً إلا إذا اتخذ لنفسه سبيلا من سبل القدماء ثم سار فيها بالمعارضة أحياناً والاحتذاء أحياناً أخرى أو بالتشطير والتخميس وما شابههما حتى أوشكت أن تتجمد قوالب القول ، وتقف أنماط القصيد عند الحد الذى أوقفها عنده عمالقة الشعر على مدار خمسة عشر قرناً من الزمان أو تزيد .

ومن جناية ذلك على الشعر أن ركدت ريحه فلا سبيل إلى خلق أو ابتكار أو تجديد ، وجرى الشعر فى مدار واحد لا يكاد يبرحه من المدح والرثاء والتهانى والاخوانيات وإن يكن قد ظهر فى ظلمات تلك العصور الأدبية نجوم متألقة بالقدر الذى سمحت به ظروف عصرها .

وجاء البارودى فرد إلى الشعر العربى بعض شبابه وريق صباه ، وسرت فيه أصداء الفحولة والجزالة العباسية ، وقفى على أثره أحمد شوقى الذى خطا بالشعر بعد البارودى خطوة واسعة فاتسعت آفاق الشعر اتساعاً عظيماً شمل التاريخ المنظوم على نمط مستقل المقصد فريد الاتجاه ، وشمل المسرحية المنظومة على نسق مستحدث غير مسبوق إلى جانب التجديد فى شعر الحكمة والمثل الذى نظمه شوقى – كما يقول العقاد – نظماً مبتكراً ولم ينظمه ناقلا أو مترجماً على نمط الرواة السابقين .

وفى العقد الثانى من هذا القرن ، قامت مدرسة المجددين فى الشعر التى عرفت فى تاريخ آدابنا باسم مدرسة الديوان ، قامت بثالوث أدبى ينتظم ثلاثة من شعراء الشباب فى ذلك الحين ، هم عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وعبد الرحمن شكرى وسبقت دواوينهم الشعرية مقالاتهم المنشورة فى إعلان مذهبهم وكانت كلها مصداق ما دعوا إليه من اتجاه جديد يخالف المدارس الأدبية التى سبقتهم . ويلخص العقاد الخلاف بينهم وبين من سبقوهم فيقول : « كان مدار الخلاف على أمرين يرجع أولهما إلى النظم والتركيب وخلاصته أن القصيدة هى وحدة الشعر وأنها خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة تصلح للتسمية وتتميز بالموضوع والعنوان ، والآخر يرجع إلى لباب الفن فى الشعر كما يرجع إليه فى سائر الفنون من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية فى الطبيعة وفى الحياة . وليس بالتعبير عنها كما يحكيها العرف فى جملته دون التفات إلى الآحاد المتغيرة بين الآحاد والسمات ، وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة . فلا يطلب من الشاعر أن يصف الجمال على وتيرة العرف المطرد على اختلاف الواصف والموصوفين ، ولا أن يلزم العاشق نمطاً من الغزل والشكوى قلما يتبدل منه غير الألفاظ والأوزان . ولا أن يفصل المديح كما نتمثله فى نماذجه المتواترة ، متفقاً بين جميع الممدوحين وفى جميع المواقف والأطوار . وإنما يطلب من الشاعر أن ينقل من الطبيعة الحية ، ويندر أن تتفق الطبيعة الحية فى حالتين ، ويندر أن تتفق فى حالة واحدة بين زمنين . وعليه أن يعدل عن النماذج المشتركة التى يتساوى الغيب والشهود ويصح أن يقال فيهما ما يقال قبل العيان وبعد العيان » .

هذا موجز لما رآه العقاد من الفروق بين مدرسة الديوان وما سبقها من المدارس ، ويسوغ لنا أن نقول إن



مدرسة الديوان — بعد ما أوضحه رائدها الأول عنها — لم تدع إلى مذهب جديد فى الشعر وإنما دعت إلى توضيح مفهومه بتصحيح مقاييسه ، لبيان زيفه من صحيحه ، ولم تهدر القديم جملة ولا دعت إلى إلغائه وطرحه من ديوان الشعر العربى ولكنها حددت مفهوماً للشعر ثم أخذت فى تطبيقه على قديم الشعر وحديثه على السواء .

وخلاصة ما تقدم أن العشرينات من القرن العشرين شهدت بقايا المدرسة التقليدية التى سبقت مدرسة شوقى ، وكانت لا تزال تدين فيما ينظمه بعض شعراء هذه الفترة ، ثم شهدت مدرسة شوقى فى أوج ازدهارها وتملكها ناصية الحياة الأدبية ، وشهدت إلى جانب ذلك مدرسة أدبية جديدة نهضت بالشعر واتجهت اتجاهاً خاصاً وكأن أصحابها ينشرون دعوتهم الجديدة بالمقالات والقصائد حتى فرضوا أنفسهم ومذهبهم على الحياة الأدبية .

فى ذلك الجو الأدبى تفتح وعى محمود عماد على ثلاث مدارس فى الشعر مختلفة ، لأن عماداً فى العشرينات من هذا القرن كان قد نضج وعيه الأدبى ، فهو قد ولد فى السابع من أغسطس سنة ألف وثمانمائة وإحدى وتسعين فى قرية ميت الخولى عبدالله من أعمال محافظة الدقهلية ، وهى القرية التى كان فيها سجن لويس التاسع حين قاد الحملة الصليبية على مصر .

وتلقى عماد دروسه فى مدرسة الشيخ صالح أبى جديد حيث تعلم الشاعر أحمد شوقى . وكانت بحى الحنفى بالقاهرة .

ولما عين العقاد كاتباً بوزارة الأوقاف سنة ١٩١٢ لقيه هناك محمود عماد وكان قد سبقه فى التوظف بها فتعارفا وتحابا وربطت بينهما أواصر مودة وثيقة بقيت حتى آخر عمريهما .

وكان للعقاد أثر أى أثر فى توجيه عماد الأدبى ، وما لبث محمود عماد أن صار فى الرعيل الأول من مدرسة المجددين وأرسل شعره إلى صحيفة الجريدة التى كان يصدرها فى ذلك الحين لطفى السيد فنشرته فى احتفاء وتكريم .

وفى شعر عماد تبدو وحدة القصيدة ظاهرة جلية فالقصيدة من شعره بناء متكامل كالكائن الحى ، وفيها صياغة قوية النسج تمتد أصولها إلى ما أفاد الشاعر من اطلاعه على الأدب العربى القديم ، وإلى ما تأثر به من مدرسة شوقى ، ومن أظهر النماذج على ذلك قصيدته « حكاية نبتة » وهى حوار بين شوك يحول بين نبتة نمت بداخله وبين النور والشمس ، والنبتة تريد أن تجد سبيلا إلى النور والشمس ، والشوك يحذرها نفحة البرد ولفحة الحر ، ولا يزال يجرى الحوار دقيقاً غاية الدقة ، مؤثراً أعظم التأثير حتى تعصف ريح بالشوك فينفسح الطريق للنبتة فتنمو وتزدهر :

وروعها دمع من النبتة انحدر
فالت على الشوك المعاند فى حذر
ولم تنحسر حتى عن النبتة انحسر
وأفضى إليها صيب النور وانهمر

* * *

وقال خيال ما أرى أم حقيقة ؟
وهذى لعمرى نبتة أم حديقة ؟
حبيسة شوك فى الظلام رقيقة
أتمسى ولم تبلغ مداها طليقة ؟

* * *

فقالت له فى غرة المتحرر
صدقت ولكن مظهرى غير مخبرى
لئن تم فى مصر فروعى وتزهر
فأصلى ممتد إلى أرض عبقر

وكان عماد أبى النفس عيوفاً لا يقبل الهوان ، ولا يرضى لنفسه أن يكون بطانة لأحد ويكره التزلف. ولا ريب أن ذلك كان من أسباب تخلفه فى ميدان الوظائف فى عهد لم ترج فيه أخلاق رجل كمحمود عماد ، ولهذا عاش غبين الحظ فى الدرجات وفى الترقيات . وأمضى فى خدمة وزارة الأوقاف أثنتين وأربعين سنة حتى أحيل إلى المعاش فى السابع من أغسطس سنة ١٩٥١ . ولم يرق خلال هذه المدة الطويلة العريضة إلا أربع مرات فقط وقد ظهر أثر ذلك فى شعره جلياً واضحاً ومن أمثلته تلك القصيدة التى ودع بها عهد الوظيفة وهى من روائع قصائده ، وقد سماها « العائد » وبلغت أربعين بيتاً . يقول فيها :

بعد أثنتين وأربعين
حلوا القيود عن السجين
فمضى بأرض الله يعـ
ـدو فى الشمال وفى اليمين
ما إن يصدق أن حلـ
ـت قيوده عين اليقين
قد كان فى سجن أما
من أبرياء فى السجون
والسجن فيه المجرمون
وكم رأى من مجرمين
بل أنه قد كان فى
شر من السجن اللعين
السجن اصلاح وهـ
ـذا مفسد للصالحين
السجن يؤذى المذنبين
وذا يثيب المذنبين

ويتخلل شعره هنا وهناك لفتات إلى حظه الغبين ، فيتكلم فى قصيدة المقصف المنهار عن الحظوط فى الدنيا فيقول :

يا ضارب الفاس فى هذا البناء لقد
أزعجت ويحك ما فيه من الذكر
عاشت به كخفافيش الدجى زمنا
رفافه بظلام فيه متعكر
إن تنتزع حجراً منه لتلقيه
فأنت تلقى بقلب لاذ بالحجر
كشفت عنه سقوفاً طالما حجبت
دنيا تمثل دنيانا على صغر
تجرى الحظوظ بها رعناء غاشمة
ما إن تميز بين النفع والضرر
مثل الرياح السوافى من جهالتها
تعلى التراب على الهامات والغرر

وشاعرنا يقظ الحس واع لكل ما يدور حوله من أحداث الوطن ، ولقد

كان شديد الزهو بأن قريته كان فيها سجن لويس التاسع ، وفى الجزء الثانى من ديوانه طائفة كبيرة من شعر الوطنية ، منه قصيدته فى تمثال رمسيس حينما نقل إلى ميدان باب الحديد وفيها يقول :

يا نائماً دهـــراً أطو
ل النوم من طول السهر
ما كدرت نومك آلا
م ولا حــلم خطــر
كيف انتبهت بعــد ما
خــدرت ذلك الخدر
وكيف جمعت فــوا
ك وجــبرت ما نكسر
وقمت فى مصر كمازا
ر الذى تروى السير
أيقظك العهــد الذى
أيقظ فى مصر الزمر
لم يكفه أن عالج النا
س فعــالج الحجر

وكذلك قصيدته « نهاية ملك » وفيها يقول :

فيا ملكا كان يأخذ كل
السفائن غصبا وقالوا عدل
لقد أخذتك السفينة غصبا
وجنس الجزاء كجنس العمل
فـر عن بلاد أسأت إليها
اما كنت عنها تحب النقل
وعم فوق بحرين بحر الورى
وآخر من مقلتيك انهمل

ومنها قصائده « الضيف الخالد » يتحدث عن الاحتلال البغيض و « الجلاء عن مصر » و « نذر العاصفة » وقصيدته فى معركة القناة وفيها يقول عن الإنجليز :

أأمتكم أنجبت « شكسبير »
إلا أنه لعليهــا كثير
ألم ينبكم عن عذاب الضمير
وكيف يلاق الطغاه المصير

الحق أن عماداً كان صادق التعبير عن نفسه وعن زمنه فى صور من التعبير مشرقة الديباجة ناصعة الأسلوب .

رحم الله عماداً وأنزله من جنته منازل الصديقين والأبرار .

العوضى الوكيل

عبقريات العــقاد الاسلامية

الحديث عن عبقريات عملاق الأدب العربى لا يتسع فى هذا المجال لهذا سأقتصر هنا على خطوط عريضة إن هى إلا لمحات تشير ولا تحيط .

عبقريات العقاد الإسلامية أسلوب فى الترجمة ، ومنهج فى الدراسة ، ومستوى فى التصوير ، وتفرد فى التناول قلما تخطئه عين منصفة .

والعقاد فى عبقرياته يبث قيماً ينشدها الدارس والقارئ بعامة ، والمسلم بخاصة لا سيما إذا كان طريق الوصول إليها صعباً والريادة فيه عسيرة . وهنا يتصدى للأمر قوة المنطق فى العقاد وحركة الذهن عنده ، وهى قوية قادرة ، الذهن الثاقب وقدرة المناقشة التى تخدم المقابلة ، والمضاهاة ، والعلم ، بل تخدم الزمن نفسه ، بما تعين عليه أحداثه قبل ظهور السيرة وبعدها .

وتتمثل قوة المنطق فى العقاد وقوة التفلسف التاريخى فى تناوله موضوع تقديم أبى بكر فى الاستخلاف .

* * *

ومن خصائص العقاد تخديم الأفعال اليومية للوصول إلى دلالات كبيرة على الشخصية وهذا هو الجديد الذى فعله العقاد فالحوادث والتصرفات وقعت من أصحابها ، وعرفت عنهم مروية أو مدونة ولكنها فى كلتا الحالتين صماء ، إلا عن المعنى الظاهر من ظاهر الألفاظ والحروف حتى إذا استشفها العقاد ونفذ إلى أغوارها بدت خلقاً جديداً بالمعنى المستبطن والعــبرة المستفادة والدلالة الكامنة . وبمثل هذه الإضافات تغدو للتاريخ قيمة حضارية لأنها قبلا قيمة إنسانية .

والعقاد فى كتابه العبقريات يجمع بين فلسفتين ممتازتين فى تدوين التاريخ : هل البطل يصنع التاريخ أم التاريخ هو الذى يصنع البطل ؟

ومنهج البحث عن الفتات الإنسانى انتهجه « اندريه موروا » و « ستيفانز ڤايج » و « لودڤج » . كما أن منهج تفسير تفسير الأحداث التاريخية تفسيراً عقلياً وكشف القوانين المتحكمة فى سير الحوادث ومحاولة إيجاد ترابط بينها أخذ به المفكر



الألمانى «اشبنجلر» ، ومن المعاصرين الأستاذان «أرنولد توينبى» و«بيتريم سوروكين (اقرأ بحث توينبى فى فلسفة التاريخ للأستاذ على أدهم – مجلة الكتاب العربى – العدد الحادى والعشرون الصادر فى ١٠ فبراير سنة ١٩٦٦). غير أن العقاد اختلف عنهم فى عدم التزام الخط التاريخى حين زاد عليهم التفسير النفسى والخلقى «والوصول إلى نتائج علم الأخلاق هو الصعب الجديد الذى لا يزال اليوم وبعد اليوم صعباً وجديداً إلى أمد بعيد». (عبقرية عمر ص ١٣٦).

والأستاذ العقاد إذا وصل إلى حكم للشخص أو عليه يمضى يفصله أو يفصصه كأنه قاض يفرع الحيثيات ثم يزيد هو فيجمع إلى الظاهر، الباطن حتى ليبدو الأمر استقصاء أفقياً رأسياً معاً. فطبيعة الجندى فى عمر يلتقط لها الفتات الإنسانى فى أقواله وأعماله ما يؤيدها، بل يقنع بها الآخرين اقتناعاً.

فحرصه على النظام فى صفوف الصلاة وحلقات المسجد وتجمعات السوق ومجالس الحكم حرصاً يأخذ به نفسه قبل الآخرين فينزل درجة من سلالم المنبر بعد أبى بكر لأن الخليفة الأول أحق منه بالتقديم «ذلك هو السمت العسكرى بالفطرة التى فطر عليها، وليس هو السمت العسكرى بالأسرة والتعليم». (عبقرية عمر ص ٦١).

ثم يرتقى فى عملية التشريح من جزئيات الشخصية إلى التقسيم الأعم الأكل كما يسميه فيجمع التصرفات، والأقوال فى خطوط كبيرة تحدد معالم الشخصية وتؤكد خصائصها. وقد تحدد هذه الخطوط من قوتها وعمقها بفعل الحفر على الورق الذى يمارسه العقاد فى اقتدار، معالم عصر، وخصائص حكم بعينه أو دولة بذاتها.

فلفتات عمر فى بيئته القريبة المحيطة، انبسطت فغدت فعالها على مستوى الدولة إذ «دون الدواوين وأحصى كل نفس فى الدولة الإسلامية كأدق احصاء وعاه الموكلون بالتجنيد فى العالم الحديث». (عبقرية عمر ص ٦٢).

وهكذا تطرد نظرات العقاد الخاصة فى السيرة معمقة كأنها أحكام حروفها محفورة فالعدل فى عمر حاسة كحواس البدن عملها أن تسمو به على نفسه. وكانت نفسه أسمى من عامة الأبطال.

ومن عبارات العقاد الجامعة التى تغنيك عن أسفار ولو حوت مئات الصفحات قوله فى إسلام عمر تعليقاً على واقعة أبى مريم السلولى قاتل أخيه «حسبك من إسلام يحمى الرجل من خليقة يبغضه وهو قادر عليه، فذلك المسلم الشديد فى دينه، والذى يشتد فيأمنه العدو والصديق». (ص ٩٥).

هذه قيمة دينية وقيمة إنسانياً معاً فليس الدين بالطقوس والعبادات ولو صحت وصدق فيها صاحبها، ولكنه ارتفاع على الضعف الإنسانى لا سيما الغريزى منه، بفعل الدين.

وليس بحق يستأهل التنويه من العقاد إن لم يشمل الأولياء والأعداء على سواء «فإن الحق – كما يقول – الذى يتبعه الرجل مع أهل دينه وحدهم لحق محدود يدخل فى باب السياسة القومية أكثر من دخوله فى باب الفضيلة الإنسانية، وإنما يصبح جديراً باسم الحق حين يتبعه الرجل مع أهل دينه ومع الخارجين عليه». (ص ٩٠).

وعمر بلا ريب أشد المسلمين فى إسلامه، وعمر كان أشد المسلمين رعاية لعهد أهل الكتاب

وهى قيمة إسلامية إبرازها أجدى على التاريخ الإسلامى من القصص الشائق والرواية المسهبة.

كان العقاد دقيقاً دقة عمر حين أوصى قاضيه أن يؤاسى بين الناس فى مجلسه ووجهه ولحظه وطرفه. وكم فى اللحظ والطرف من معان تدرك ولا تحس فتسبق الأحكام قبل صدورها بما أرادها عليه القضاة.

والعقاد معنى بالمعانى هى وحدها المقياس والتوقيت الصحيح وإن سبقت التاريخ الزمنى لها أو سبقها، فعمر ثانى الخلفاء ولكنه فى ميزان العقاد مؤسس الدولة الإسلامية «إذ الشأن الأول فيها للعقيدة التى تقوم عليها وليس للتوسع فى الغزوات والفتوح. وعمر كان على نحو من الأنحاء مؤسساً لدولة الإسلام قبل ولايته الخلافة بسنين، بل كان مؤسساً لها منذ أسلم، فجهر بدعوة الإسلام وأذانه، وأعزها بهيبته وعنفوانه.

وكان مؤسساً لها يوم بسط يده إلى أبى بكر فبايعه بالخلافة وحسم الفتنة التى أوشكت أن تعصف بأركانها.. وكان مؤسساً لها يوم أشار على أبى بكر بجمع القرآن الكريم، وهو فى الدولة الإسلامية دستور الدساتير ودعامة الدعائم». (ص ٩٦).

ففى البداوة البادية وضع عمر حجر الأساس لتاريخ وحضارة استطالا آماداً بعيدة عن البداية الصغيرة التى استهلا بها، وإن كانت أصيلة بقدر ما رزقه عمر من سليقة التأسيس تلك السليقة التى هدته أن ينشىء حكومة وأن يجعل الأمر فيها شورى والقضاء تقاليد وأصولا.

الإنسان فى البطل:

وينتصر العقاد لروعة البطولة الإنسانية فى البطل بقدر ما فيه هو من انتخاب الامتياز.

فعمر العبقرى إنسان فيه فن وحب للجمال.

فى كتاب العقاد عمر المنوه بهموم الدولة هو عمر الرياضى المشغول بالرياضة البدنية، فكان يصارع فى المواسم ويسابق على الخيل ويكتب إلى الأمصار أن «علموا أولادكم السباحة والفروسية ورووهم ما سار من المثل وحسن من الشعر». (عبقرية عمر ص ١٩٥).

في كُتاب العقاد عمر إنسان عطوف حتى لينزع الثقة من وال لا يحنو على صغاره ويتمدح أمام عمر بأن له عشرة أولاد ما قبل أحداً منهم ولا أدناه ، فيجبهه عمر ولما يزل معه الصبى الصغير الذى كان يجلسه فى حجره يلاطفه ويقبله : «وما ذنبى إن كان الله عز وجل نزع الرحمة من قلبك . . إنما يرحم الله من عباده الرحماء» ثم أمر بكتاب الولاية أن يمزق وهو يقول : إنه إذا لم يرحم أولاده فكيف يرحم الرعية ؟

عمر فى كتاب العقاد بطل يروع ويعرف روعة البطولة فى غيره وهنا يقول العقاد «كان عمر يحب محمداً حب إعجاب ، ويؤمن به إيمان إعجاب ، ويستصغر نفسه إذا نظر إلى عظمة محمد ، وما هو فيما خلا ذلك بصغير فى نظر نفسه ولا فى نظر الناس» . (عبقرية عمر ص ١٣٧) .

ويرى العقاد قوة شخصية عمر فى قوة الكلمة الجامعة، ومن هذا قوله لقاض يوصيه إذا جلس للحكم أن يدعو الله قائلا. «إنى أسألك أن أفتى بعلم وأن أقضى بحلم وأسألك العدل فى الغضب والرضا» . (ص ٧١) .

* * *

وعبقريات العقاد الإسلامية فيها قيم بمثلها تقوم الكتابة والكتاب . فالعقاد فى العبقريات الإسلامية يثبت الإيمان عند الحائر لا بتحلية الوقائع التاريخية أو التزويق الأدبى ولكن بمناقشة المسائل الشائكة التى يجهر بها العدو ويخافت الصديق .

ففى عبقرية محمد ناقش دعوى انتشار الإسلام بالسيف وإذ سلط على الاتهام عقله ومنطقه، تهافت الباطل إذ الإسلام كما يقول العقاد حين حارب بجيوش دولا لها جيوش إنما كان أصحابه يحاربون بوصفهم دوله لا بوصفهم مسلمين وبوصفه نظاماً لا بوصفه ديناً «وهذه الفتوح كانت تفرضها سلامة الدولة إن لم تفرضها الدعوة إلى دينها» . (عبقرية محمد ص ٥٨) .

ويعزز هذا ولا ينفيه فرض الجزية التى جعلها الإسلام ضريبة حرية العقيدة يتحلل بها من الالتزام من لا يريد اعتناقه وحتى هذه الجزية ، رفعها عمر عن أهل الكتاب للسن والحاجة .

يقول العقاد : «الإسلام لم يوجب القتال إلا حيث أوجبته جميع الشرائع وسوغته جميع الحقوق ، وإن الذين خاطبهم بالسيف قد خاطبتهم الأديان الأخرى بالسيف كذلك ، إلا أن يحال بينها وبين انتضائه ، أو تبطل عندها الحاجة إلى دعوة الغرباء إلى أديانها» . (ص ٦٠) .

كما ناقش بمثل هذه الفحوى مسألة زيجات النبى وخاصة زواجه من زينب بنت جحش .

* * *

فى عبقريات العقاد الإسلامية كما فهمتها إضافات كبيرة فعمر من عطاءات الإسلام بما طور من حياته وشكل سيرته .

وكتاب عبقرية عمر للعقاد كتاب – كما جاء فى مقدمته – «يقرأ فيه القارئ قبل كل شيء ماذا يصنع الإسلام بالنفوس ويعلم منها قبل كل علم إن هذا الدين كان قدرة بانية منشئة من لدن المقادير التى تسيطر على هذا الوجود : كان قدرة تلابس الضعيف فيقوى ، وتلابس القوى فتنمى قوته وتجرى به فى وجهته ، وكان يداً خالقة حاذقة تأخذ الحجارة المبعثرة فى التيه فإذا هى صرح له أساس وأركان ، وفيه مأوى للضمائر والأذهان» .

وحسب الكتابة وكاتبيها أن تصور حياة فرد فتؤرخ لدين بأسره من خلاله . دين هو أحوج ما يكون إلى تصوير فذ يدحض عنه التهم ويجلو عن مراميه الشكوك.

إن عبقريات العقاد الإسلامية أجدى على الإسلام من حيث هو دين ونظام ، وعلى الأدب العربى من حيث هى تصوير وتعبير ، وعلى الأدب الإنسانى من ناحية إعلائها للشمائل الإنسانية من خير وحرية واستقلال رأى وشعور بالتبعة وإيثار العدل . . أجدى على الدين والدنيا فى إجلالها العقيدة واحترامها العقل الإنسانى من كتب كثيرة ليس فيها من الجهد والعلم والقيم – وإن أغنت فى ناحية أو أخرى – ما أسداه العقاد مخلصاً لله وللإنسان . عن إيمان .

د . نعمات أحمد فؤاد

علمية الأدب

رسالة من أمريكا

أكتب هذه الرسالة من أمريكا حيث تتضح شيئاً فشيئاً معالم اتجاه يسود الدراسات الإنسانية كلها اليوم ، وهو الاتجاه إلى تحويل هذه الدراسات إلى علوم لها منهجها الصارم ، وتتوافر فيها كل الشروط التى يجب أن تتوافر فى العلم التجريبى . ومن أهم العلوم الإنسانية الجديدة التى انضمت حديثاً جداً إلى حقل المعرفة الإنسانية علم الببليوجرافيا أو دراسة الأدب . وقبل أن نخوض فى التفاصيل يجب أولا أن نعرف أن علم الببليوجرافيا أو الدراسة الأدبية لا يختص بنقد العمل الأدبى أو تحليله بوصفه عملا أدبياً ، وإنما يختص أولا بدراسة الكيان المادى للنص من حيث هو كتاب مطبوع منذ اللحظة التى يتناوله فيها الطابع إلى اللحظة التى يصل فيها إلى يد القارئ . فعالم الببليوجرافيا يحاول أن يتتبع التعديلات أو التغييرات التى أدخلها الكاتب على عمله بعد أن انتهى من كتابته ثم التعديلات أو الأخطاء التى جرت فى النسخة الأصلية المخطوطة من أثر عملية الطبع مثلا ، أو أى عوامل أخرى خارجية مثل رغبات الناشر أو محرر الكتاب الذى يقوم باعداده للطبع أو رغبات هذا أو

ذلك الخاصة . ولا تقتصر مهمة عالم البيليوجرافيا على هذا ، وإنما دارس الأدب هو ذلك الذى يستخدم وسائل علمية معينة لكي يضمن وصول النص الأدبي إلى يد القارئ كما أراده المؤلف أن يصل بالضبط . وقد تبدو هذه مهمة سهلة لا داعى فيها لاستخدام أية وسائل علمية أو غير علمية ، وقد يبدو أن مهمة الدارس هنا لن تتعدى مهمة مصحح الأخطاء المطبعية ، ولكن الأمر على العكس من ذلك تماماً إذا أدركنا أن معظم النصوص الأدبية التى تمثل تراث الإنسانية اليوم كتبت قبل اختراع المطبعة ، أو فى تلك القرون التى كانت عملية الطبع فيها هى عملية بدائية للغاية ، وعندئذ كان النص الأدبي يتعرض للكثير من التعديلات والأخطاء الناتجة عن وسائل الطباعة البدائية أو نزوات الناشرين أو اهمال من أعدوا تلك النصوص للطبع . . فن يدرينا مثلا أن مسرحية من مسرحيات شكسبير وصلت إلينا كما كتبها صاحبها ؟ ومن يدرينا أى القراءات المختلفة لبعض مسرحيات هذا الرجل فى طبعاتها العديدة أدق ؟ . . وإذن فكيف يبدأ الناقد الأدبي عمله وعلى أى نص يعتمد ؟ تلك مشكلة يتصدى دارس الأدب لحلها ، وبالتالى فهو يضمن الناقد الأدبي أن يتناول عملا موثوقاً بصحته ليبنى الأخير أحكامه على أرض صلبة . والأمثلة كثيرة على أن بعض النقاد اعتمدوا على نص خاطئ فيه كلمات محرفة وبنوا على ذلك أحكاماً ضللت الرأى العام الأدبي بالنسبة لقيمة عمل معين . وإذن فان عمل دارس الأدب ينتهى حين يبدأ عمل الناقد الأدبي .

وعلم البيليوجرافيا يشتمل على عدة فروع – أو ميادين كما يسمونها هنا – لا بد للدارس أن يغطيها ، فهناك أولا تحقيق النص والتأكد من سلامته ، والتحقق من شخصية المؤلف فى تلك الأعمال القديمة التى نشرت بدون اسم مؤلفها ، أو تلك التى تنشر تحت اسم مستعار ونسبة مثل هذه الأعمال إلى مجموع أعمال المؤلف ومكانها من تطوره التاريخى والفنى ، ثم دراسة المصادر المختلفة للعمل الأدبي وتتضمن التحقق من التأثيرات المختلفة للأدباء وغير الأدباء السابقين على المؤلف فى الزمن ، والتى كان من نتيجتها أن كتب عملا أدبياً معيناً ، ثم أخيراً دراسة الظروف الاجتماعية والسياسية للعصر وتأثيرها فى العمل . وهذه « الميادين » تفصل بعضها عن البعض فقط بفرض التحليل التجريبى العلمى ولكنها فى الحقيقة متداخلة أشد التداخل ، وإنما لا بد للدارس هنا أن يلعب دور الكيميائى فيحلل المادة إلى أجزائها ومكوناتها الأولية ، حتى يستطيع فى النهاية أن يضعها فى مكانها الصحيح بالنسبة لباق المواد . ولذلك فان من أهم مستلزمات الدراسة الأدبية هى اتخاذ ذلك « الموقف العلمى » الموضوعى من المادة الأدبية بغرض فحص الدلائل المادية ثم استخراج النتائج ، وهو أساس المنهج التجريبى . (ولنبدأ بالفرع الأول من فروع الدراسة الأدبية وهو « التحقيق » أو ما يسميه علماء البيليوجرافيا « بالدراسة النصية » . كان أول من « اخترع » المنهج الجديد فى التحقيق هو سير والتر جريج الإنجليزى (توفى عام ١٩٥٩) واثنين من زملائه من أساتذة كامبردج هما ر . ب . ماكرو ، وا . و . بولارد . وقد سمى العلم الجديد الذى « اخترعه » هؤلاء الثلاثة « بالبيليوجرافيا الجديدة » والمنهج الذى ساروا عليه هو باختصار محاولة إعادة خلق أو تصور الظروف والخطوات التى كان يتخذها النص المخطوط حتى يصبح كتاباً مطبوعاً – وذلك فى حالة النصوص القديمة حتى أواخر القرن التاسع عشر ، وبذلك يستطيعون اكتشاف الأخطاء التى تمت فى النص ، أو الإضافات أو الحذف أثناء هذه العمليات . ولا يعتمد هذا المنهج على التخمين أو مجرد التخيل وإنما على فحص الأدلة المادية فحصاً دقيقاً واتباع المنطق الصارم ، والتدرج بالصبر فى فحص أدق الاختلافات المادية والنصية فى الطبعة الواحدة من الكتاب الواحد وفى الطبعات المختلفة لنفس الكتاب أيضاً . والأساس فى هذه العملية كلها هو محاولة إعادة خلق عملية الطباعة كما كانت تجرى وقت طبع النسخة الأولى من العمل الأدبي المعين ، وتتبع الخطوات التى مر بها المخطوط فى هذه المطبعة التى غالباً ما تكون بدائية (حتى القرن التاسع عشر) على أساس من استقراء النص نفسه بالتكنيك السابق ذكره . أما المعرفة المتخصصة التى تتطلبها الدراسة النصية فتتكون من الدراسة « التحليلية » والدراسة « الوصفية » ثم الدراسة « النقدية » . فالدراسة « التحليلية » كما يقول الأستاذ « ريتشارد ألتيك » أحد مؤسسى هذا العلم فى أمريكا ، هو الفحص التكنيكى (أو الفنى) لطريقة طباعة كتاب معين ، أو لطريقة الطباعة بوجه عام ، على أساس من الدلائل المادية التى يقدمها لنا الكتاب . أما الدراسة « الوصفية » فتتضمن استخدام كل المادة الأولية والمناهج التى تقدمها الدراسة التحليلية ، لوصف الكيان المادى للكتاب (وبالتالى وصف تاريخ الطباعة عند طبع هذا الكتاب) . أما الدراسة « النقدية » فهى « تطبيق الدلائل التى تقدمها الدراسة التحليلية . . . على المشاكل النصية التى تكشف لنا عن بعض المعانى فى النص » .

ثم نأتى إلى التحقق من شخصية المؤلف وهو الفرع الثانى من فروع الدراسة الأدبية . والبحث فى هذا الفرع له ثلاثة أهداف رئيسية : اكتشاف مؤلف (أو مؤلفى) الأعمال التى لا يعرف مؤلفها أو التى يكتبها مؤلفوها تحت أسماء مستعارة ، أو الأعمال التى أدرجت خطأ ضمن أعمال كاتب معين شهير ؛ ثم فى حالة ما إذا كان العمل قد اشترك فى تأليفه اثنان من الأدباء مثل مسرحيات بومونت وفلتشر فى العصر الاليزابثى الانجليزى – تحديد أى جزء كتبه كل واحد منهما ، ثم ثالثاً وأخيراً تحديد نسبة العمل إلى صاحبه بحيث يمكن استبعاد تلك الأعمال التى

لم يكتبها مؤلف معين حقيقة وإنما اشتهرت بأنها من تأليفه .

وحل هذه « المعضلات » يتطلب من الدارس أن يجمع أكبر عدد ممكن من الحقائق التي تنقسم إلى نوعين : حقائق داخلية ، وحقائق خارجية . ويعني أصحاب علم الببليوجرافيا بالحقائق الداخلية ، تلك التي يمكن أن نستخرجها من النص نفسه ، وهم يعتمدون في ذلك على أن لكل كاتب خصائصه المميزة في الأسلوب مثل استخدام مؤلف مثلا لتكوينات لفظية معينة أو عبارات تتكرر في جميع أعماله أو تفضيله لاستخدام كلمات معينة دون أخرى . ولو وجدت هذه الخصائص في أعمال لا يتطرق الشك في نسبتها إليه فان وجودها في عمل لا يحمل اسم مؤلفه أو يشك في نسبته ، هو دليل قاطع على أن مثل هذا العمل ينتمي لهذا المؤلف . فاذا لم تكن هذه الوسيلة كافية أو مشكوكاً في سلامتها من الأهواء أو الخطأ ، فهناك وسيلة أخرى هي مقارنة « الأفكار » والموضوعات (الثيمات) المتكررة في أعمال كاتب ما . أما الحقائق الخارجية فهي تلك التي يمكن استخراجها من الظروف المصاحبة للخلق أو بعد اتمامه ، كأن نبحث مثلا عن إشارة ما للعمل الأدبي الذي نفحصه في أحد خطابات المؤلف أو في عمل أدبي آخر وكذلك في سجلات الناشرين ، إذا استطعنا الحصول عليها ، وتأكدنا من نسبة العمل إلى مؤلف ما يعتمد أولا وأخيراً على كمية الحقائق الداخلية والخارجية ، التي نستطيع أن نجمعها .

والفرع الثالث من فروع الدراسة الأدبية هو ما يسمى بدراسة المصادر أو البحث عن المصادر . والغرض منها كما يقول الأستاذ التيك هو « التحقق من طبيعة المكونات والمواد الأولية التي جمعها الكاتب في عمل أدبي » فثلا بالتحقق من نسبة الصور الفنية إلى ما سبقها في التراث الأدبي أو من نسبة رموز أو أفكار معينة إلى التراث الأدبي سواء أكان عملا أدبياً من أعمال الماضي أو حركة أدبية بأكملها ، نستطيع أن نعرف على وجه التحديد ماذا كانت تعني تلك الصورة الفنية أو ذلك الرمز للمؤلف وما يريد هو بدوره أن يوصله للقراء . فاذا حددنا أين ومتى قرأ هذه الصورة أو ذلك الرمز مثلا ، وفي أي ظروف ، استطعنا أن نفهم مجموعة الارتباطات العاطفية والفكرية التي صاحبت خلق العمل الأدبي . والمصادر الممكنة للعمل الأدبي هي في تنوع واختلاف خبرة الفنان نفسه التي اكتسبها طوال حياته . فقد تكون أناساً عرفهم واستغلهم — أو استغل أجزاء من خصائصهم النفسية — في رسم شخصياته ، وبالتالي نستطيع بمعرفتنا لكل ما يمكن أن نعرفه عن حياته الشخصية وعلاقاته بمن عرفهم ، أن نعيد خلق رأيه فيهم وبالتالي نلقي الضوء على الشخصيات المقابلة لهم في أدبه . وقد تكون « المصادر » أيضاً عبارة عن الانطباعات المرئية سواء كانت مباشرة كالأماكن التي شاهدها المؤلف ، أو غير مباشرة مثل الصور التي شاهدها لبعض الأماكن وتركت في نفسه انطباعاً ما . ورغم ذلك ومهما كانت الخبرة الحياتية للكاتب من الأهمية ، فهي لا تأتي في المقام الأول من اهتمام الدارس ، إنما هو يعلق أهمية أكبر بكثير على « المصادر الأدبية » وهي ذخيرة الكاتب التي استقاها من التراث الأدبي التي تتضمن الأسلوب والصورة الفنية والحبكة والشخصيات والحيل الفنية والأفكار التي توحي بها إلى الكاتب قراءاته . فالعمل الأدبي إنما هو نتاج طبيعي لما سبقه من أعمال التراث من نفس النوع ، ولذلك فالدلائل التي تقدمها « المصادر الأدبية » هي أكثر سلامة من تلك التي تتعلق « بمصادر الالهام » في حياة الكاتب . ويستبعد الدارس في هذا الخصوص أي اعتبار للسرقات الأدبية ، فهذا شيء مختلف ، وإنما هو يتبع دائماً القاعدة التي استنتها الأستاذة روزموند تيوف التي تقول بأن « الأصول لا تفيد النقد إلا إذا كانت تلقي ضوءاً على معنى العمل الأدبي وبالتالي تعمق من إحساسنا به » . والجزء الآخر المقابل لهذا من « دراسة المصادر » هو ما يسمى بدراسة التأثير ، وهو يختلف عن الأول في أنه بينما يتحرك دارس المصادر إلى الوراء في الزمن من الكاتب وعمله ، إلى المصادر التي أوحت إليه بصور محددة أو فكرة غالبة ، يتحول دارس التأثير إلى الأمام في الزمن من الكاتب وعمله أو المدرسة أو الحركة الأدبية إلى ما يليهم بحيث يبحث عن أثر هذا الكاتب على معاصريه أو من جاءوا بعده ، وكذلك أثر الحركة الأدبية على من عاصروها ومن جاءوا بعدها . وهي تتضمن الطريقة التي أثر بها العمل أو أثرت بها الحركة في الأجيال التالية من حيث استخدام موضوعات فنيه معينة أو شكل أو تكنيك معين الخ . ومثل هذه الدراسة تبدأ عادة باستقبال الكاتب بين معاصريه والأثر الذي تركه عمله الجديد في عصره ، ثم يأتي بعد ذلك تاريخ العمل بعد عصره والأثر الذي أحدثه . وهذه المعلومات من الممكن الحصول عليها من مصدرين أولا المادة النقدية التي كتبت عن العمل منذ صدوره وخلال العصور المختلفة ، وثانياً أثر هذا العمل في أعمال أدبية أخرى من نفس

النوع ، وهذا يتأتى بالدراسة المقارنة بين العمل والأعمال الأخرى التي يتردد فيها صدى تأثير العمل الأول .

والفرع الرابع والأخير من فروع الدراسة الأدبية هو ما يسمى بدراسة التاريخ الأدبي أو مجموعة الظروف الاجتماعية والسياسية والعصرية التي صاحبت خلق العمل الأدبي . ويقول الأستاذ ألتيك أن من الضرورات الهامة للباحث في هذا الفرع أن ينمي في نفسه الاحساس بالماضي ولا بد أن يدرب نفسه على أن يكون مؤرخاً بجانب كونه دارساً أدبياً .

وهو مطالب بأن يكون على معرفة تامة بالأفكار والعادات السائدة في عصر العمل الأدبي الذي يقوم بدراسته . ويجب أن يكون لديه الإحساس التاريخي العام والاحساس التاريخي الخاص ، فالاحساس الأول هو عبارة عن المعرفة الشاملة بالفترة أو بالعصر وما يمكن أن يكون إطاراً للعمل الأدبي ، أما الاحساس الثاني فهو الفترة الزمنية المحددة التي كتب فيها العمل - إذا كان من الممكن تحديد هذه الفترة على وجه الدقة - تحت ضغط ظروف معينة .

هذه هي الخطوط العامة للمنهج الجديد في دراسة الأدب الذي بدأ اليوم يجتاح عالم الدراسات الأدبية في الغرب وخاصة في أمريكا ، وهو يذهب إلى حد الاعتماد على الآلات والعقول الألكترونية في بحث المادة التي يتناولها بالدراسة ، ووصل الباحثون إلى نتائج مذهلة قلبت أحياناً التاريخ الأدبي رأساً على عقب رغم أن هذا العلم الجديد لم يتعد عمره العشر سنوات أو أكثر قليلا .

سمير سرحان

ثورة اللامعقول



« مهزلة » أحدث مسرحية للكاتب الطليعي صمويل بيكيت

فى باريس ، قلب المسرح النابض ، تقوم مسرحيات اللامعقول فى هذه الأيام بغزو مفاجىء وكامل لمسارح العاصمة التى تؤمها المساحات العريضة من جمهور المسرح العاقل أو المسرح التقليدى .

بدأت « الجوع والعطش » ليونسكو بالسير فى طليعة موكب الغزاة فاقتحمت مسرح « الكوميدى فرانسيز » العتيق ، ثم تقدمت « الحفل الكبير » لأرابال فاحتلت خشبة مسرح« الماتوران » الهادئ وتوالت بعد ذلك غارات الغزاة فسيطرت خمس مسرحيات قصيرة لبيكيت وبانجيه ويونسكو على « الأوديون » أو « مسرح فرنسا » .

يونسكو

أما « الجوع والعطش » فهى أحدث مسرحيات يونسكو كتابة وتمثيلا ، ولكنها أولى مسرحياته التى تجازف بالخروج من سكناتها فى الأزقة والحوارى لتطل من خلال الأضواء الكثيفة الكاشفة على الشارع الكبير – شارع ريشليو – حيث يقع مسرح الكوميدى فرانسيز منذ حوالى ثلثمائة عام – أنشئ عام ١٦٨٠ بناء على طلب لويس الرابع عشر – وفيه تحيا فرقته العالمية .

وتحكى المسرحية فى فصول ثلاثة ، أطولها الفصل الأخير ، قصة جون أو قصة نفسه مع الحياة ، فهو يعيش ماضيه المسيطر على تطلعات حاضره الحاجب عنه رؤى المستقبل دائماً أبداً وبلا أمل فى الخلاص ، رغم المحاولات الكثيرة التى يبذلها للهروب من هذا الماضى بمعايشة الحاضر والاندماج فيه . يرحل عن البدروم الذى يعيش فيه مع زوجته كجزء من خطة هجران الماضى ، ولكن الزوجة بعد أن تنجب طفلة تعود إلى البدروم لأنها تراه أصلح بكثير من الشقة الجميلة التى اختارها جون ، ويجن الرجل وتظهر أمامه من جديد عمته التى احترقت فى هذا المكان ولم يستطع إنقاذها حتى خيل إليه أنه القاتل وتختفى العمة ويختفى هو من المنزل هارباً إلى الخارج .

وفى الفصل الثانى يحاول أن يستعيد شبابه ونشاطه وحيويته ، يحاول أن يحيا حياته ويعش حاضره . . نجده واقفاً أمام متحف ، هو هنا رمز الانتظار ، فى مواجهة بحر ، هو رمز الضياع ، ينتظر امرأة . ولكن الوقت يمر ويحل المساء وتستعد السماء لاستقبال الليل بعد أن سقط قرص الشمس المتوهج من كبدها وابتلعته مياه البحر المغرقة ، والمرأة لا تأتى . . هل هناك فى الحقيقة امرأة ؟ وهل واعدته فعلا على اللقاء ؟ وفى هذا المكان ؟ ومن تكون ؟ هل هى زوجته ؟ وهل يمكن أن تعود فى اليوم التالى ؟ ولكنه ينهى تساؤلاته هذه بترك المكان بعد أن يغلق الحارسان أبواب المتحف .

متعباً ، مجهداً ومهموماً يجد جون نفسه ، فى الفصل الثالث ، بين جماعة من الرهبان يسهرون عليه ويقدمون له الطعام والشراب ، فلا يشبع ولا يرتوى ، ويعالجون جروح قدميه اللتين أضناهما المسير . يفيق من إعيائه فلا يطلبون فى مقابل خدماتهم له سوى أن يقص عليهم ما رآه خلال رحلاته العديدة ، ويبدأ فى الحديث ولكن كلماته تخرج باهتة خاوية فيمسك عن الكلام ، ويحاولون استنطاقه مرة ثانية ولكنه يفشل من جديد فيعرضون أمامه مشهداً لتسليته يؤديه اثنان من المهرجين ، يقف كل منهما داخل قفص مغلق ينفذان ما يؤمران به ؛ يظل الرهبان يأمرون ويظل المهرجان يطيعان إلى أن يجبر الرهبان أحد المهرجين على الاعتراف بوجودالله ، ويجبرون الآخر على إنكار وجوده ، كل ذلك فى سبيل الحصول على الخبز والحساء .

والمشهد فى الحقيقة ، يصور سقوط الإنسان وإنحداره وكيف أنه من الممكن أن يقول ما لا يعتقد فيه ، وينتهى به الأمر إلى الإعتقاد فيما يقول . أما الرهبان فقد أرادوا بهذا المشهد القاسى إنارة دخيلة جون وإضاءة جوانب ذاته حتى تتضح له الرؤيا وينظر إلى الحياة بعين الحقيقة السليمة لا الحقيقة المريضة ، فيلتقى بنفسه ويعثر على كيانه ويجد السعادة الكامنة فى داخله ، فالسعادة فينا ونحن نهرب منها معتقدين أننا نبحث عنها فى خارجنا . . وهنا يرى زوجته وابنته الشابة التى تبلغ الآن خمسة عشر ربيعاً ، يراهما تلوحان له من بعيد فيهفو إلى اللحاق بهما ويهم بالانطلاق نحوهما ، ولكنه لا يستطيع لأن عليه ديناً يجب أن يدفعه لهذه الجماعة ، هذا الدين هو أن يخدمهم إلى الأبد وفاء لإعادتهم الروح إليه ، ومعنى ذلك أنه لن يغادر المكان وأن السعادة التى لاحت له من بعيد سريعاً ما ينطفىء نورها وحجة الرهبان أنه هو الذى أطفأ نور السعادة بنفسه وعليه أن يتحمل نتيجة هذا الإطفاء .

والفكرة الكامنة وراء النص توحى بالمجتمع الذى يخدم المواطن وفى مقابل هذا يضع له قوانين تفرض عليه ولا يجد لها مخرجاً . وبهذا يصبح الفرد خادماً للمجتمع وملتزماً بقوانين الجماعة .

والمسرحية بعد هذا تجسد مأساة الإنسان الكامنة بداخله والتى تجثم على وجوده ، يحركه الخوف من الحيـــاة والهروب من جريمة لم ترتكب ، إنها المأساة التى تدفع إلى الجوع والعطش ، البيولوجى والسيكولوجى والميتافيزيقى ، العاطفى والروحى والاجتماعى.. فالإنسان لا يشبع ولا يرتوى ، بل يزداد شعوره بالظلم الذى تفرضه عليه الجماعة ويزداد شعوره بأنه داخل سجن كئيب لا مفر منه إلا بالموت ، ذلك الشبح الرهيب الذى يهدد أمنه ، أو البقية المتبقية منه ، والحدث اللامعقول الذى ينهى حيـــاة لا يدرى لماذا قامت أصلا ؟

هذه هى المسرحية التى أعلن كبار نقاد الدراما فى فرنسا سخطهم عليها وعلى تقديمها فوق مسرح الكوميدى فرانسيز .. ولكن الذى لم يتضح بعد أو لم يعلن صراحة هو السبب الحقيقى وراء هذا السخط ، هل هو مضمون المسرحية الوجودى ، أم هى الرغبة فى سحق التيارات الطليعية الجديدة داخل قمقمها التجريبى ؟

أرابــال

ومن الجحور الخانقة يخرج أرابال لأول مرة ليستنشق الهواء الطلق والجو النقى ، فقد ولدت كل أعماله السابقة ولادات عسيرة ، مرة على مسرح «لوتاس» ومرة على مسرح «الجيب» ومرة على مسرح «موفتار» ، وهى أماكن أعدت لإستقبال الأعمال التجريبية — ولا نقول الطليعية — التى يؤمها عدد قليل من متخصصى المسرح .

وفى هذا الموسم يعرض أرابال مسرحيته الجديدة «الحفل الكبير» على مسرح «الماتوران» وهو أحد المسارح التى تستقبل جمهوراً عريضاً وعاماً . وبهذا يفرض أرابال وجوده الفنى على الحقل المسرحى ، ويدخل تاريخ المسرح الفرنسى وربما العالمى من أوسع «شبابيكه».

والحفل الكبير الذى أخرجه جورج فيتالى هو فى الحقيقة قصيدة درامية حية ومؤثرة لا يمكن الحكم عليها منفصلة عن المسرحيات السابقة التى قدمها الكاتب ، وإن كانت «الحفـــل الكبير» أكمل مسرحياته جميعاً من حيث الناحية الفنية واكتمال الرؤيا المسرحية . إن الحكاية تصور نفسية الأحدب الدميم الذى يشعر بدمامته ويحاول الفكاك من سجن أمه، أمه التى تريده لها وحدها فيلجأ إلى العبث بالنساء وينتقم منهن واحدة بعد الأخرى بعد أن يظل حبيس حجرة موحشة مع عرائس الماريونيت . . إنه يريد أن يقتل أمه ليتخلص منها ، وهى تعلم هذا ، بل وتتوقع الموت فى أى لحظة ، أحياناً تطلب منه أن يقتلها وأحياناً يخيل إليها أنه قتلها فعلا . . يصاب بكابوس مزعج فيخرج إلى الشارع ويعود بإمرأة تستسلم له فى حجرته ولكنه يعاملها على أنها دمية ثم يثور عليها ويهم بقتلها ولكن عشيقها ينقذها فى آخر لحظة . . تهدئه أمه ولكنه يثور عليها ويخرج إلى الشارع من جديد فيلتقى بفتاة جميلة تطلق بعد لحظات صرخات مدوية .

وتنتهى المسرحية الغريبة والغريبة جداً التى تمتلىء بالمواقف العنيفة والكلمات الصارخة والعبارات المفجعة ،والتى تتخبط فى الأسى الموحش واليأس الموجع . . إنها مواجهة صريحة ومفتوحة بين المخلوق — الذى لا ذنب له فى دمامته — وخالقه الذى خلقه على هذه الصورة .

إن مسرح أرابال من ذلك الطراز الذى لا يصح لإنسان أن يعترض على الشكل الذى يصب فيه تماماً كمسرح شيلدرو ، فأرابال الأسبانى الأصل يصور الحب الذى يتعدى نطاق الحب الإنسانى الطبيعى ، إنه الحب المؤسى إلى درجة الهزل ، وهو الحب الذى يغتذى بالسادية وينمو بالماسوشية أو هو ، فى كلمة واحدة ، الحب غير السوى .

ولقد استطاع المخرج بتفهمه الكامل للمعنى الدينى والسيكولوجى الكامن وراء المسرحية ، إستطاع أن يلتصق بالنص دون أن يضيع من بين يديه ذلك الخيط الرفيع الذى يربط حلقات المسرحية ، فجاء العرض مبشراً بكاتب مسرحى فى طريقه إلى النور بعد أن ظل طويلا فى منطقة الظل !

ومن الجحور الخانقة أيضاً هرع بيكيت وبانجيه إلى مسرح «الأوديون أو مسرح فرنسا»،وما أن وصلا إليه حتى انضم إليهما يونسكو واشترك الثلاثة فى تقديم سهرة لامعقولة أمام جمهور كله من العقلاء . اشتمل البرنامج على خمس مسرحيات قصيرة لا يجمعها إلا أنها تنتمى جميعاً إلى مسرح «اللامعقول» وأنها لثلاثة من كتاب الدراما ينتمون كذلك إلى تيار اللامعقول .

بيكيت

أول فقرة كانت مسرحية «كوميديا» أو «مهزلة» لصمويل بيكيت ، وهى نوع من الرقص الشاعرى كما يقول بارو وقد سبق أن عرض جون مارى سيرو هذا العمل على مسرحه الصغير المسمى «مسرح متحف الفنون الزخرفية» .

تظهر على المسرح ثلاث جرات بداخلها رجل وامرأتين،كل منهم يطل برأسه من داخل الجرة. يلقى عليهم ضوءا خفيفاً يتركز على وجه من يتحدث منهم والثلاثة يتحدثون حديثاً متقطعاً سريعاً ، وأحياناً متداخلا خاطفاً يجعل الأضواء تتنقل باستمرار من وجه إلى آخر ، وهذه الأضواء تركز على الكلمات أكثر مما تضىء الوجوه أو الأشياء . وكل شخصية من الشخصيات الثلاث تحكى قصة حياتها كما تتخيلها وكما تحيا فى ذاكرتها . يتحدث كل منهم بطريقة جادة كما فى التراتيــل الكنسية والاعترافات الخاصة ، ولكننا لا نسمع ما يقولونه ولا نفهم كلمات الصلاة التى يرتلونها ، كل ما نستطيع

أن نتبينه هو أن الزوج يخدع زوجته مع المرأة الأخرى ، وأن الثلاثة يتعذبون .

وهكذا تظهر كل من الجرات الثلاث والكشافات الثلاثة والرءوس المدفوث الثلاثة بنفس الطريقة ، وبنفس الطريقة أيضاً تحكى كل شخصية عن مأساتها . إن كل شخصية من هذه الشخصيات الغريبة ، شأنها شأن المؤلف ، لا تؤمن بالدين وترى أن الله قد مات ، ولكن دون أن ينصب إله آخر ، ولعل هذه المسرحية تذكرنا ببطل « يقظة فينيجان » الذى يحبس نفسه فى سجن من صنعه هو والبداية تتبع النهاية ولا جديد ولا خلاص . فى هذه الرواية ذهب جيمس جويس بعيداً ، بعيداً حيث لا يستطيع بيكيت أن يذهب ، لأن وراء الرواية صفحات بيضاء أو صفحة واحدة ، ولأن مؤلف « أهالى دبلن » لم يترك خلفه غير أرض تلتهمها النيران ، بعد أن جاب كل الأراضى المجهولة التى يقف عليها بيكيت الآن .

وبعد « كوميديا » تعرض لبيكيت أيضاً مسرحية قصيرة جداً ، هكذا يقول بيكيت نفسه ، ولكن بالرغم من قصرها — دقيقتان ونصف دقيقة — فإنها تعطى نفس الإحساس الدرامى المشحون الذى نجده فى المسرحيات الطوال . فهذه الدقائق القصيرة تعرض ثلاث سيدات يجلسن على أريكة ، تضع كل منهن باروكة على رأسها ومعطفاً طويلا جداً على جسدها ، الأولى ترتدى معطفاً ڤيوليه والثانية أحمر والثالثة أصفر . وفى كل مرة تخرج فيها واحدة منهن تظل الإثنتان الأخريان تتحدثان عنها حديثاً هامساً لا نسمعه ، ولكنا ندرك من حركاتهما أنه حديث مروع . والمسرحية تسمى « ذهاب وإياب » إشارة إلى ذهاب أو خروج كل منهن ثم عودتها مرة ثانية .

ولكى نحكم على هاتين المسرحيتين لبيكيت علينا أن نذكر هذه السطور التى كتبها أحد النقاد يقول فيها . « إن عدداً كبيراً من المناقشات ، حول ما يدعى بالفن « الحديث » أو ما يقصد به الفن المعاصر ، تتناول أسئلة بعيدة كل البعد عن الموضوع . والواقع أن جزءاً كبيراً من الفن الحديث لا هو بالجيد ولا هو بالردئ وإنما هو علم كاذب » . ولكى نحكم على الناقد بدورنا علينا أن نعيد السؤال الذى سألناه فى البداية وهو : هل سبب هذا السخط هو رد فعل لمضمون المسرحيات الوجودى أم هى الرغبة فى سحق التيارات الطليعية الجديدة داخل قمقمها التجريبى ؟

بـانچيه

وبعد مسرحيتى بيكيت تجئ مسرحية بانجيه « نظرية » وهى أطول مسرحيات السهرة . إنها تحكى ، باختصار شديد ، قصة كاتب فاشل يدعى مورتان يتحدث وحده طوال الوقت حديثاً مسهباً . وهو أحياناً يقطع المونولوج بديالوج قصير مع نفسه ، ثم يعود إلى حديثه الذى يستمر حتى بعد أن يسدل الستار .

وقبل أن يتعجب قارئ من صغر حجم هذه المساحة التى خصصت لمسرحية بانجيه على الرغم من أنها أطول مسرحيات سهرة « الأوديون » ، نسرع بتأكيد أن النقاد لم يلتفتوا إليها كثيراً ولم يكلفوا أنفسهم مشقة الحديث المسهب عنها ، كما أن النص المسرحى ليس بعد فى المتناول !

يونسكو

ويأتى دور يونسكو فى هذه السهرة اللامعقولة فيختتمها فى جو مبهج ينسينا إلى حد ما هذا الجو الكئيب الذى خلقه بيكيت وبانجيه . قدم يونسكو مسرحيتين كما فعل بيكيت ، الأولى وهى « ثغرة » عبارة عن إسكتش كهذا الذى يقدمه الطلبة فى نهاية العام الدراسى ، وهو يحكى قصة دكتور أكاديمى تغطى صدره النياشين ومع ذلك يرسب فى إمتحان البكالوريا . فإذا دعانا هذا الإسكتش إلى التفكير فى جورج فيدو فإن المسرحية الثانية وتسمى « هذيان مزدوج » تجعلنا نتذكر ماك سونات . فالزوج والزوجة يتشاجران فى حجرتهما بينما الحرب الأهلية دائرة فى الخارج ، ويستمران فى شجارهما حتى والجدران تسقط والشظايا تنتصف الحجرة .

وتنتهى هذه السهرة ولكن سؤالا ملحاً يظل يردده معظم النقاد : هل من الممكن تقديم أية مسرحية على أى مسرح ؟ إن مسرح « الأوديون » مثلا على الرغم من صغر حجمه لم يعد بحيث تعرض عليه هذه المسرحيات « القصيرة جداً » ، فإذا ما قدمت على خشبته أصبح الوضع تماماً كلوحة صغيرة توضع وسط ميدان كبير ، ولكن هل يعد نجاحاً أن تقدم هـذه الأعمال ، التى لا تليق إلا بمكان صغير ، على مسارح تؤمها المساحات العريضة من الجماهير ؟ هل هذا فقط هو النجاح ؟ إن النجاح ولا شك هو أن تتذوق الجماهير هذه الأعمال .

إلى هنا وينتهى السؤال ، ولكن الغريب فيه أنه هو نفسه يصبح لامعقولا وليست المسرحيات ، فلا يمكن أن تظل الأعمال التجريبية تجريبية ، ولا يمكن أن يظل الطليعيون طليعيين . ومن قال إن الجماهير هى التى تسعى إلى الفن فى أضيق نطاقاته ! إن الفن هو الذى يبادر دائماً بالنزول إلى الجمهور والاحتكاك به فى أرحب آفاقه وأوسع أراضيه .

فتحى العشرى

جورج ديهامل

الذى دافع عن الأدب وهاجم الآلـة

توفى أخيراً الكاتب الفرنسى المشهور جورج ديهامل بعد حياة حافلة أسهم خلالها بانتاجه الأدبى ، وسوف نتناول هنا الناحية « الفكرية » لهذا الكاتب .

نظرة سريعة إلى بعض التواريخ الهامة فى حياته . ولد وتربى فى باريس (١٨٨٤) ، ومارس الأدب قبل تخرجه فى كلية الطب (١٩٠٩) ، مع جماعة من الشبان أسسوا مدرسة أدبية عرفت باسم دير كرتيل Abbaye de Creteil فى ضواحى باريس ، ومن بينهم جول رومان وأركوس وفيلدراك وبرتولد جان .

وأهم شىء يذكر فى حياة ديهامل هو موقفه من الحرب وأثر ذلك فى إنتاجه الأدبى والفكرى . اشترك فى الحرب العظمى (١٩١٤-١٩١٨) بالخدمات الطبية وشارك الجرحى حياتهم الأليمة ، فاتسع فكره بسبب هذا الالتحام اليومى بالآلام والاحتكاك المستمر بالعذاب البشرى ، فكان جندياً يقاوم الموت فى الأجسام والأرواح . وقد تفتقت عبقريته هناك ، وخاصة وهو الشاعر الذى أعطانا قبل ذهابه إلى ميدان القتال ثلاثة دواوين تفيض رقة ، من هـذه الدواوين واحد عنوانه « الرفقاء » (١٩١٢) Les Compagnons وهذا عنوان له دلالته إذ تناول فيه الصداقة التى تربط بين قلوب اختلفت أمزجتها واستعدادها وقد تحققت له تلك الرؤية الشعرية وتمثل أمامه آلاف الجرحى الذين سقطوا فريسة الحرب ، فذهب إليهم بنفسه ليـداوى أرواحهم باللفتة الانسانية والحركة الرائعة والكلمة الكريمة قبل أن يعالج المرضى ويمسك بالمبضع . وفى وقت فراغه فى الثكنات عرف ما للموسيقى من تأثير ، فتعلم العزف على الناى واختبر سعادة بالغة من هذه التجربة .

كانت الحرب - كما قلنا آنفاً - هى العامل المثير الذى حرك وجدانه ، فأودع مذكراته عنها كتابين هما : حياة الشهداء (١٩١٧) وحضارة (١٩١٨) . نشر الأول بتوقيع مستعار هو دنيس ترينفان Denis Trénévin ونال عن الثانى جائزة جونكور . والكتابان مليئان بالتعاطف على المحاربين الذين ذاقوا الآلام الفظيعة ، تلك الآلام التى لا يعرف عنها المدنيون تفاصيلها أو يتجاهلونها . وأشاد فيهما بالشجاعة الصامتة التى أظهرها الفرنسى العادى وسخر من الآلات الحاصدة للأرواح بلا معنى ، واحتقر أولئك الذين يتاجرون أو يتفاخرون بالحروب . وفى كتابه « حضارة » يقول : « إذا لم تكن الحضارة فى قلب الانسان ، فانها لن تكون فى أى مكان » .

غير أن الخير دائماً ينبع من الشر تماماً كما يبزغ النور الخافت فيبدد الظلام. هنا وهناك شرارات لامعات لمسها ديهامل فى قلوب أحبائه ، لأنه اهتدى إليها - قبل أى شىء - فى قلبه هو . فما الذى يجعل مثلا بعض الناس سعداء وآخرين أشقياء ؟ ولا جدال فى أن الأسباب الخارجية ليست كل شىء فى الصورة .

ولا جدال أيضاً فى أن غالبية الناس تفتقد تلك النظرة الشاملة التى تميز ذوى القلوب النبيلة . والحل فى رأى ديهامل أن يعمل الأفراد جاهدين لامتلاك العالم . ومن هنا عنوان مؤلفه المشهور :

La Possession du Monde

وهو الكتاب الذى جلب له عدداً غفيراً من القراء والأصدقاء . امتلاك العالم يفترض أولا أن يعرف الناس العالم بكل مكوناته . وهذا يستدعى أن يكونوا على معرفة تامة وواضحة بالعالم الخارجى وبالعالم الداخلى أيضاً. والعالم الخارجى هو الناس والحيوانات والأشياء والعالم الداخلى



ج . ديهامل

هو عالم النفوس بقضاياه الأخلاقية والفكرية . وحـدث ذات يوم أن أخبره أحد رجال الاقتصاد بأنه ليس من الاقتصـاد صنع المربى فى المنازل ؛ لأن المجهود فى المصـانع الكبيرة أقل ، فضلا عن انتاج الجملة ، فغضب ديهامل وهو يقول :

— « والرائحة فى المطبخ يوم نصنع المربى ؟ »

وبعد قليل أكمل حديثه فى برود : « عندنا يا سيدى ، نصنع المربى من أجل عبيرها ! »

وتدلنا تلك اللمحة على موقفه إزاء الحضارة الصناعية المتقدمة التى غزت العالم . وفى صفحات كثيرة من رواياته نجد وصفاً للسعادة العميقة التى تحس بها العائلات المستقرة . « ماذا سنفعل بكل هذا الحب ؟ وماذا سنصنع بكل هذا الحنان ، إذا لم تكن هناك عائلات تمتص كل هاته المشاعر ؟ إن العائلة وحش اخترعوه ليلتهم هذه المحبة الفائضة » . وما دمنا نتحـدث عن رواياته ، فيجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة أمامها لنظهر الاصالة التى تميزها .

أول شئ فيها هو الطابع الروحى الذى يلونها . فأبطاله أناس عاميون ، ولكنهم يتميزون بالبحث عن القداسة . جميعهم مصابون بمرض اسمه البحث عن الكمال . غير أنهم يصطدمون دائماً بعقبتين رهيبتين : الطبيعـة للبشرية الضعيفة ، ثم الحساسية المرهفـة فى تقلباتها . والصفة البارزة فى كتاباته هى تلك الدقة الصارمة وتحليلاته العلمية والأوصاف البارعة الدقيقة ، نتيجة لتربيته العلمية . وقد عبر عن هذا كله بطريقة شعرية بديعة . سالافان وباسكييه ، كلاهما شخصية نتابع حياتها فى كثير من الفهم ، لأن كلا من لويس سالافان أو لوران باسكييه ضعيف ، وله سقطاته ولكن ، لكل منهما أيضاً حياته الرائعة لأنها بسيطة وخالية من الزيف .

لقد فزع ديهامل من غزو الحضارة الآلية ، فحاربها بلسان التهكم والسخرية . وله كتاب مشهور نشره فى النصف الثانى من عام ١٩٢٩ عقب رحلة قام بها إلى الولايات المتحدة الأمريكية . والكتاب اسمه : « مناظر من حياة المستقبل » Scènes de la vie future وقد نبه فى مقدمة الكتـاب أن ملاحظاته تنصب على الحضارة الأمريكية وليست على الشعب الأمريكى ، لأن له من بينهم أصدقاء كثيرين . وإذا كان قد اختار أمريكا ، فذلك لأنها فى مقدمة الدول التى تقود الحضارة الآلية . فهى بلد تكونت من شعوب لها أصول متباينة . والبلد ليس له تاريخ طويل ولا تقاليد راسخة وقد أشاع المؤلفون عنه أنه شعب شاب ، ولكنه فى حقيقة الأمر شعب قد وصل إلى الشيخوخة ، وتجاوزها بمراحل أبعد من المرحلة التى وصلت إليها الشعوب الأوروبية مثلا . وقد شاخ الشعب الأمريكى فجأة دون أن يأخذ الوقت الكافى للنضوج الهادئ . وهو يحذر بقية الشعوب أن تصبح مثله . ومن هنا العنوان الموحى للكتاب ، أن يرى فى أمريكا ما يتصـور أنه المستقبل بالنسبة لبلد كفرنسا . وأكثر ما يخشاه ديهامل هى تلك الحضارة الآلية التى تقتل فى الفرد مجهوده الفردى فى التفكير وفى الاختيار الصادق ، وتستبدل بكل هذا انماطاً موحدة للتفكير الجماعى . إنه يخشى إبادة الثقافة الفردية المميزة لكل شخص . فحـارب الموسيقى التى تثير الخمول والبلاهة فى الفرد ، وسخر من الموسيقى المعلبة musique en boîte أو « العلف الموسيقى » pâtée musicale ومن المباريات الرياضية التى تقام هناك لكرة البسبول وما يكتنفها من جنون جماعى . وسخر أيضاً من الرجال وقد رآهم أسرى العمـل business واستعبدتهم ، الراحة والبحث عن الرفاهية واللين ورغد العيش والامتصاص السلبى للفن « absorption passive » . إن هذا الامتصاص السهل لا يمكن أن يخلق فنانين ، كما أن الآراء لايمكن أن تكون ذات قيمة ما لم تتفاعل مع الفرد ويتمثلها بنفسه وبمجهوده الشخصى . وقد سبقه بول فاليرى Paul Valéry وقال كلمته الرائعة : « ليس المهم العثور على الشيء وإنما اضافته إلى النفس » .

وإلى جانب حضارة المجموع يعيب ديهامل أيضاً الفلاظة vulgarité وقد سبق له أن وجه نداء طلب فيه أن يعمل على الحد من الإعلانات المثيرة والعودة بالوسائل الإعلانية إلى حدود اللياقة وحسن النية . وطلب إنشاء وزارة للغة مهمتها أن تراقب استعمال الكلمات وتصر على ضرورة استخدامها فى معناها السليم ، ووزارة أخرى للضجيج مهمتها أن تحارب الصخب والأصوات المزعجة أينما كانت ، سواء فى المدن أو فى الريف . وطالب بإنشـاء « حديقة الصمت » Parc du Silence يستطيع المغرمون بالهدوء أن يأتوا إليهـا هرباً من إذاعات الراديو والأصوات والضوضاء . وطالب أيضاً أن يكف الناس عن الاختراعات وأن تعلن « هدنة من الاختراعات »

Trève des Inventions

لأن الاختراعات قد سارت أسرع من تكيفات البشر لها . وكان ديهامل وهو يطالب بهذه الأشياء يعرف أنها مستحيلة التنفيذ ، ولكنه كتبها ودافع عنها وهو يعلم أن المبالغة — بل والتطاول فى التفكير — قد تكون وسيلة ناجحة تفرض نفسها على القارىء الذى ينساق ولايفكر .

وجدير بالذكر أن ديهامل له كتاب صغير عنوانه خطابات إلى الباتاجون Patagon وهو بلد خيالى . والكتاب

عبارة عن ست وسائل وجهها إلى صديق له يعيش فى هذا البلد الرمزى ، وملأها بالسخرية اللاذعة من المحاضرين الذين يتحدثون دون أن يعرفوا موضوع حديثهم ، وكل ما ينشدونه هو المحافظة على رضاء الجماهير ، خاصة وأن هذه الجماهير لا تريد أن تتعلم أو تفهم بقدر ما تنشد البهجة والمتعة . وهاجم العلماء أنفسهم ، ووصفهم بالصنعة لأن أغلبهم يغار من زملائه ولأنهم لا ينسون أنفسهم الضعيفة وهم يتأملون أسرار الكون والأشياء الرائعة المكتشفة .

وقد شبه البعض ديهامل بروسو ألأنه قد نادى بالعودة إلى الطبيعة ؟ أم لأنه آمن بأن الإنسان قد ولد حراً وبأن الحضارة الصناعية هى التى كبلته ؟ وينفى ديهامل هذا التقارب بينه وبين مفكر القرن الثامن عشر ويقول : « أما أن روسو كان عقلا ضالا ، فهذا مما لاشك فيه اليوم ، إذ ما زلنا نرى الآن بذور ما زرعه » . كان روسو يقول : « لا تنسوا أن الثمار للجميع وأن الأرض ليست ملكاً لأحد » . ورد جورج ديهامل : « مسكين يا جان جاك .. هذا افتراء .. لأن الثمار هى لمن رعاها وسقى زرعها وإلا كان الأمر ظلماً وانهياراً » . وفى موضع آخر يقول : « إن رعاية الحديقة تثبت أن الطبيعة يجب أن تحكم . إن صاحب الحديقة إذا تركها للطبيعة ، فسوف تبطل أن تكون حديقة وتعود إلى الأدغال ! » .

والحقيقة أن ديهامل لم يطلب من الناس أن يعودوا إلى الطبيعة ، وإنما حذر من يعيشون بعيداً عنها من الانغماس فى الحضارة الآلية ، وذكر الفرد ألا « يضيع » روحه ، لأن الأفراد من حوله إذا هم أيضاً أضاعوا أرواحهم ، فان المجموع الذى يكونونه لا يمكن إنقاذه .

« لنكف عن الاستهانة بالتربية الأخلاقية ، وهى الضمان الوحيد للسلام والسعادة ، يجب أن نتعلم أن السعادة ليست فى قطع مائة كيلومتر فى الساعة الواحدة أو الارتفاع فى الجو بآلة طائرة أو التحدث عبر المحيطات .. وإنما السعادة الحقة أن نكون أغنياء بفكرة جميلة وسعداء بعملنا . إن الحضارة العلمية يجب أن تكون خادمة لا ربة . إن الثقافة الروحية هى فى ذات الوقت التعبير والنتيجة لمجهود ، وكل نظام حضارى يحاول التقليل من المجهود يضعف بطريقة مباشرة موصولة من الثقافة » .

سمير وهبى

انديرا غاندى واحلام الفقراء



أ . غاندى

لمدة يوم واحد ، منذ أسابيع قليلة خلت ، شهدت القاهرة فيلماً هندياً مثيراً ، ضمن أسبوع الفيلم الهندى ، الذى نظمته وزارة الثقافة . والاسم الحقيقى لهذا الفيلم هو : « المدينة والحلم » ، بيد أن الترجمة العربية لعنوان الفيلم كانت أكثر تعبيراً حيث جعلته : « أحلام الفقراء » مختزلة ، بذلك ، المعنى الحقيقى للفيلم .

وهذا الفيلم وإن كان مفعماً بالقيم السياسية ، إلا أنه يطرح قضاياه الفكرية فى إطار فنى أخاذ ، وبأسلوب إنسانى مؤثر ، الأمر الذى يجعل منه أنموذجاً طيباً للفيلم الهادف .

ذلك أن فيلم « أحلام الفقراء » يصور فى بساطة عميقة مجريات الواقع اليومى لأبناء الهند البسطاء . ويكشف ، فى صراحة ، المتناقضات الاجتماعية التى تشكل إيقاع الحياة الهندية . وبذا يضع المشاهد وجهاً لوجه أمام حقيقة الأزمة فى الهند .

ومن ثم يعد هذا الفيلم تجربة مثيرة لمن تسنى له أن يقرأ كتاب « أزمة الهند » – الذى صدر أخيراً – للكاتب البريطانى « رونالد سيجال » . إذ يقدم لنا هذا الكتاب حقائق مروعة عن الواقع اليومى فى الهند . من هذه الحقائق الموحية قول الكاتب مثلا : أن هناك عدداً كبيراً من الهنود يولدون ، ويعيشون ، ويحبون ، ويتزوجون ، ويتناسلون ، ويموتون فى الشوارع ، على الأرصفة .

وهنا تكمن العلاقة بين الفيلم والكتاب وهى : أنه إذا كان من الصعب على القارئ تصور مثل تلك الحقيقة السالفة ، فان فيلم أحلام الفقراء . . يقدم له هذه الحقيقة سافرة ، بلا رتوش ، بل إنه يصدم المشاهد بها . إذ يقدم الفيلم عشرات الهنود الذين يعيشون فى الشوارع ، بلا مأوى . . وعشرات آخرين تكتظ بهم حجرة واحدة ، فى حين يعيش شخص واحد فى عدد لا يحصى من الحجرات !

وشيئاً فشيئاً ، يكتشف المشاهد ،

من خلال أحداث الفيلم الهندى ، حقيقة الوجه الآخر للهند : وجه شاحب من المرض ، ممتقع من الفقر . ذلك الفقر المدقع الذى يعد ، فى الهند ، ظاهرة طبيعية كالحرارة مثلا ، على حد تعبير رونالد سيجال فى كتابه السالف الذكر . ويوضح لنا هذا المعنى ويعمقه قول أحد الكتاب الهنود ، وهو : ف . ف . بهاتاشاريا ـ إن الفقر هو الرباط الذى يربط الهنود بعضهم ببعض .

وهذاصحيح . . إذ تضم الهند أكبر عدد من الفقراء فى العالم . .

وهكذا أصبح الفقر فى الهند مثلا كلاسيكياً يدرسه الكتاب الذين يعنون بتحديد مشكلة التخلف الاقتصادى فى العالم . فها هنا تقدم لهم الهند أنموذجاً واضحاً يكشف عن أبعاد الفقر وأسبابه .

والسؤال الآن : ما هى أحلام هؤلاء الفقراء ؟

إن أحلام الفقراء ، كما يقول الفيلم الهندى ، تنحصر فى توفير : العمل ، والمسكن،والمأكل ، وهى المطالب التى لا بد من توافرها لاشباع أدنى احتياجات الإنسان . وقد يبدو ، للوهلة الأولى ، أن توفير هذه المطالب الأساسية أمراً سهلا ميسوراً . ولكن الحقيقة أن العكس هو الصحيح ! إذ أن توفير هذه المطالب الأساسية أمر فى غاية الصعوبة ، وخاصة إذا كانت الهند هى مدار هذا الحديث . ذلك أن الهند تناضل ، منذ استقلالها ، وعلى وجه التحديد ، منذ بدء الخطة الخمسية الأولى ، عام ١٩٥٠ ، من أجل توفير هذه المطالب الأساسية . ولكنها وبعد ستة عشر عاماً من هذا النضال المرير ، ما زالت تتعثر فى طريق القضاء على الجوع : مشكلة الهند الأولى .

ومن أبرز الأسباب التى تفسر لنا هذا « التعثر » هو أن السكان فى الهند يتزايدون بمعدل كبير جداً ، بحيث غدت الهند مثلا واضحاً لمشكلة « الانفجار السكانى » فى العالم . وتتفاقم المشكلة السكانية فى الهند لأن معدل الإنتاج لايستطيع أن يجارى معدل الزيادة السكانية .

ومن الأمثلة العجيبة على هذه الزيادة السكانية أنه حدث مثلا فى عام ١٩٦١ ، عند نهاية الخطة الخمسية الثانية ، أن كان هناك ما يربو على ثلاثين مليون مولود جديد فى حاجة إلى طعام . ووجه «العجب» فى هذا المثل أن الحكومة الهندية لم تحسب لمولدهم حساباً ، وذلك نتيجة خطأ فى تقدير معدل الزيادة السكانية !

وهذه الزيادة السكانية تعد ، بدورها أحد الأسباب التى تؤدى إلى أزمة الجوع فى الهند . تلك الأزمة التى تحتل ، من حين إلى آخر ، « مانشتات » الصحافة العالمية .

ومما لا ريب فيه كذلك ، أن هذه الزيادة السكانية تؤدى إلى مشكلة اجتماعية خطيرة هى : مشكلة البطالة .

وهكذا . . تواجه الهند ، صباح مساء ، هذه المشكلات العنيفة .

ولقد كانت هذه المشكلات العنيفة هى الخبز اليومى الذى يقتاته نهرو . فقد كانت مشاكل الهند تشكل همومه الذاتية . ومن هنا كان نهرو يؤمن بأن الاشتراكية هى الحل الأمثل لأزمات الهند ومتناقضاتها . ولذا عاش طوال حياته العظيمة يجاهد من أجل بناء الاشتراكية فى الهند . وكان يقول ، فى هذا الصدد : « « إننى أود أن أنشر الأيديولوجية الاشتراكية وخاصة بين عمال حزب المؤتمر ومثقفيه الذين يمثلون العمود الفقرى للحركة الوطنية » . وكانت أفكار نهرو وشخصيته تستقطبان جماهير الشعب الهندى حوله ، صانعة بذلك إطاراً متيناً للوحدة القومية .

ومن هنا ، فعندما مات نهرو ، فى مايو ١٩٦٤ ، شعرت الهند بفداحة مأساة موته ، وخشت أن ينفرط عقد هـــذه الوحدة . ولذا بدأ سؤال « مصيرى » يطرق ، بعنف ، ذهن كل هندى :

— « من بعد نهرو ؟ »

وكان على حزب المؤتمر الحاكم أن يجد إجابة حاسمة لهذا السؤال المصيرى . وكان أن جرت عملية حسابية سياسية استقر بعدها أمر حزب المؤتمر على أن يتولى الحكم شخص معتدل ، من الوسط ، كى يمكنه أن ينال رضاء الجميع ، ومن ثم يحقق التوافق بين المصالح القائمة فى الهند .

وتفسير ذلك : أن اليمين الهندى الذى يسيطر على حزب المؤتمر لم يكن يريد أن يرشح للحكم أحداً من بين صفوفه حتى لا يؤدى هذا إلى توحيد صفوف اليسار الهندى المبعثر . ومن هنا كان اختيار لال بهادور شاسترى : رجل الوسط .

ولكن ما كاد يمضى حوالى عام على تولى شاسترى مقاليد الحكم حتى عاجلته المنية، بعد أن وقع اتفاقية طشقند للسلام بين الهند وباكستان .

وعندئذ ثار ، مرة أخرى ، السؤال المصيرى :

— من بعد شاسترى ؟

ومرة أخرى ، أيضاً ، كان على حزب المؤتمر الحاكم أن يجد إجابة على هذا السؤال . وبنفس العملية الحســابية السياسية التى اختير بعدها شاسترى وقع اختيار حزب المؤتمر على « أنديرا غاندى » ، التى تمثل اليسار المعتدل ، ولذا تحظى برضاء الجميع .

وأيا كان الأمر ، فان اختيـــار أنديرا غاندى لرئاسة الوزارة الهندية كان يعنى أن أنديرا قد بدأت تواجه المهمة الصعبة فى الهند ، مهمة تحقيق أحلام الفقراء .

ولا ريب فى أن أنديرا غاندى تدرك — منذ نعومة أظافرها — أحلام هؤلاء الفقراء . فقد امتزجت حياتها ، منذ طفولتها ، بتاريخ الهند إبان أن كان الشعب الهندى يخوض معركة الاستقلال والحرية . وعاشت أنديرا فى بيت يناضل كل من فيه من أجل « أمنا الهند » . ورأت جميع أفراد أسرتها يساقون إلى السجن ، بل أنه ألقى القبض عليها ، وعلى زوجها بعد حوالى شهر من عقد قرانها ، بتهمة « التخريب » لأنها قادت مظاهرة نسائية . وكان أن قضت فى السجن ثلاثة عشر شهراً أنفقتها فى تعليم الأميات من المسجونين .

وفضلا عن هذا ، يحفل تاريخ أنديرا غاندى بصفحات كثيرة مشرقة .

ولكن ، لعل أحسم هذه الصفحات فى حياة أنديرا هى الصفحة التى كتبت أول سطر فيها يوم تولت رئاسة الوزارة فى الهند . أى منذ تصدت لمواجهة مشكلات الهند ومتناقضاتها .

فها هنا تواجه أنديرا مهمة إنسانية صعبة : أن تحقق أحلام الفقراء .

ويا لها من مهمة تاريخية . . فما تحقيق أحلام الفقراء إلا الرسالة الحقيقية للحكم فى الهند خاصة ، والعالم الثالث عامة .

محمد عيسى

عبد الهادى الجزار

فنان

اللغز والمجهول



البقعة المجهولة
للفنـــان . .
عبد الهادى الجزار

فى السابع من شهر مارس المـاضى انكسر الزمن وتوقفت حياة واحد من فنانى الطليعة المصرية ، وأحد الأعمدة التى ترتكز عليها ملامح الفن المصرى المعاصر . وربما تجعلنا فجيعتنا فى عبد الهادى الجزار نراه ببصيرة أبعد مدى ، واضعين أمام أعيننا هذه الخسارة الفادحة .. الخسارة التى لا تعوض .

احتك الجزار بالتصوير . . حينما كان طفلا صغيراً بالمدرسة الابتدائية . . لم تكن حينئذ تساعده هذه الصلة الهامسة بينه وبين الأشياء . . لكى يرى المقدور فاكتفى بأن يشخبط بالقلم . . ويصور الشخصيات التى أحبها .

وفى عام ١٩٣٨ أثناء دراسته الثانوية . . التقى بأستاذه الفنان حسين يوسف أمين . . ووجد الأستاذ فى التلميذ نبوغاً فنياً . . أخذ ينميه على مدى سنوات الدراسة . . لكن الجزار كانت تجتذبه أشياء كثيرة غامضة . . كان قد تفتح وأخذ يبحث عن هذا الخلاص المنزوى داخل قوقعة .. وذلك الصمت المهموس المرتمى فوق بحر الإسكندرية . . هــذا الغامض الغريب الذى يربط الإنسان بالأشياء . . والأشياء بالأشياء . . والأشياء بالصمت . . والصمت بالكون والكون بالسرمدية . . ولقد وجد الجزار فى علم الطبيعة إحدى متعه العاصفة . . إن للرمل أسراراً . . وللزلط أسراراً . . وللجبال أسراراً . . وللبحر أسراراً . . إن كل شئ متفرق ومرتبط . ملموس ومتخيل . إن للمساحة صمتاً . . وللفراغ حجماً . . ولكن ماذا فى النفس لم تقله الأحجية ؟ ذلك هو اللغز . . الذى عبر عنه الجزار عام ١٩٤٦ عندما اشترك فى أول معرض تقيمه جماعة الفن المعاصر . . ومن أهم لوحاته فى تلك الفترة «الطوفان» ، « حياة منقرضة » « دراسات فى الإنسان والقواقع » ، « الكهف المائى » .

وقبل أن يبدأ المعرض نشرت جماعة الفن المعاصر التى كان قد كونها حسين يوسف أمين من عبد الهادى الجزار . .

حامد ندا .. كمال يوسف .. محمود خليل .. إبراهيم مسعوده .. سمير رافع .. سالم عبدالله الحبشي .. نشرت رسالتها التي تنادى فيها بـ « اعتبار كل من التصوير والنحت والموسيقى كالأدب وسيلة لخلق فلسفة ما .. وهى التي تدفع أعمالنا الفنية للظهور لخلق قيم جديدة تحل محل النسيج الفكرى الكامن وراء فهم الناس للطبيعة وعلاقتهم بها على أساس غير صحيح .. والفن المعاصر وفى مقدمته السرياليزم يأتى فى درجة تكامله إلا أن يقف جنباً إلى جنب مع قمة الفكر الحديث » .

وكانت السريالية قد ظهرت رسمياً فى أوربا عام ١٩٢٤ وظهرت رسمياً فى مصر عام ١٩٣٩ بظهور جماعة « الفن والحرية » .. وتأكدت وتطورت عام ١٩٤٦ بظهور جماعة « الفن المعاصر » . والحق أن السريالية فى مصر كانت تمثل معادلاً للخلاص .. الخلاص من القيم البالية .. الخلاص من عقم الصالونات . وأهواء القصر .. كانت إذن تعنى الخلاص داخل الذات .. ما دام كل ما هو خارج عنها ينتمى إلى مجتمع زائف لا أمل فيه .. والسيريالية كما نعرف هى « الحركة الحقيقية للتفكير .. إنها إملاء الفكر فى غياب كل الرقابة التى يفرضها العقل .. وهى خالية من كل الأفكار الجمالية أو الأخلاقية السابقة » . أما من وجهة نظر الفلسفة، فالسريالية « تعتمد على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات التعبيرية التى أهملت حتى الآن . وفى قدرة الحلم .. وفى الفكرة المتحرره . وهى تميل إلى التخلص تماماً من العمليات الميكانيكية النفسية وتأخذ مكانها كل المشاكل الرئيسية فى الحياة » .

عموماً .. كان الهدف فى ذلك الوقت (١٩٢٤) هو تحرير الفنان من الارتباطات العادية للأفكار المرئية .. ومن كل وسائل التعبير المتعارف عليها . حتى يستطيع الفنان أن يخلق الرؤيا اللاشعورية .

وإذا كان الأسلوب السيريالى قد اتضح فى أعمال جماعة الفن المعاصر فى مصر ، فقد كان ذلك ضرورة اجتماعية أكثر منه حاجة فنية .. ويظهر هذا بوضوح فى أعمال الجزار وخاصة تلك التى عرضت عام ١٩٤٨ وعام ١٩٤٩ وعام ١٩٥١ .. ففى هذه الأعمال اتضح أن البحر والقواقع .. أى كل مظاهر الطبيعة المجردة لم تعد تعنى الجزار طويلا . وظهر فى أعماله اتجاه جديد إلى الحيـاة الشعبية بما فيها من فلسفة بسيطة فى مظهرها لكنها عميقة فى مضمونها الحقيقى .. وليس غريباً على الجزار أن يتجه فى مضمون لوحاته هذا الاتجاه .. فحين تركت عائلته الإسكندرية إلى القاهرة استقرت فى حى السيدة زينب .. حيث تكثر الاحتفالات بالموالد الدينية والمواسم الشعبية .. وحيث يسود السحر والخرافة والدروشة . وهكذا نستطيع أن نقول إن الجزار درس الناحية الشعبية عن طريق الرؤيا والمعاشرة .. سواء فى منزله حيث كان والده عالماً أزهرياً .. أو فى الأحياء الشعبية والموالد .. ومن أهم أعماله فى تلك الفترة .. « المجنون الأخضر » .. « الأرواح المجسدة » .. « السحر » .. « العين الحارسة » .. « فرح زليخة » .. « الرجل المعلق » .. « أبو أحمد الجبار » .. « أدهم » .. « الوجبة » .

وكانت نظرته إلى الحياة الشعبية نظرة ناقدة محللة .. كان يرى المجاذيب فى الموالد .. فكان يتهكم .. ونظر إلى أبى أحمد الجبار وأبى زيد الهلالى .. فرأى أن بطولاتهما سلبيـة .. لذلك لم يرسم أبا زيد الهلالى وهو يضرب الزناتى خليفة .. لكنه رسمه بروح تجريدية .. تدل على عدم التكافؤ الاجتماعى فى مجتمع مستعمر .. وجمهور .. مسلوب الحق مغلوب على أمره .. ويتضح هذا أيضاً فى لوحته « المجنون الأخضر » .. فاللون الأخضر يوحى بسلبية تامة .. يفقد الرجل إيجابيته كإنسان يعيش فى مجتمع متطور .. ثم هناك هذا الموال الحزين « لفرح زليخه » والحق أن هذا ليس فرحاً .. لكنه مأساة تزف إليها زليخة . فالنساء نائحات .. والقطة حزينة .. وزليخة تمسك بوردة لم تقطفها بعد .. أما لوحة « الوجبة » التى حوكم من أجلها الجزار عام ١٩٥١ فكانت تمثل مجموعة مستسلمة مستكينة أضناها الجوع والبؤس وأمامها أطباق فارغة .

لكن القدر بدأ يبتسم للجزار .. ففى عام ١٩٥٤ أعاد عرض لوحته « الرجل المعلق » .. وهى تصور مأساة دنشواى . وكانت قد هوجمت فى معرض عام ١٩٥١ .. فلما أعاد عرضها فى عام ١٩٥٤ حصل بفضلها على جائزة، ذلك لأن المفهوم الاجتماعى كان قد تغير فعلا . وكان الجزار متضامناً مع الأحداث الاجتماعية والسياسية الجارية فى بلده .. ففى معرضه الذى أقيم عام ١٩٥٦ نرى لوحة تصور « مؤتمر باندونج » .. ولوحة « الحرية » .. وفى كتالوج هذا المعرض نقرأ هذه الكلمات .. « إن مبادئ العمل الإيجابى المبنى على أسس علميـة وأهداف إنسانية تتقابل أينما وجدت .. وعلى هذه الأسس تقابلت أهداف جماعة الفن المعاصر مع مبادئ الثورة التى حققت النهضة الشاملة فى مصر » .

وفى السنوات التى تلت ذلك المعرض تقريباً .. والتى ظهرت ثمارها فى معرض « نحو المجهول » الذى أقامته جماعة من الفنانين من بينهم فؤاد كامل ورمسيس يونان .. والجزار نجد أن الجزار قد مر بمرحلة تطور جديدة .. ففى أعماله التى قدمها فى هذا المعرض اختفت النـاحية التشخيصية وحلت محلها لغة فنيـة متطورة .. وظهر فى أعماله الاتجاه نحو التجريدية .. وربما كان لرحلته إلى بلجيكا عام ١٩٥٨ حيث عرض بعض أعماله فى معرض بروكسل الدولى ، تأثير على رؤيته وأسلوبه فى الفن .. ولا شك ان لدراسته فى روما التى استمرت ثلاث

سنوات، تأثيرشامل على تطوره الفنى ، فهناك رأى أعرق المدارس وأكثرها معاصرة .

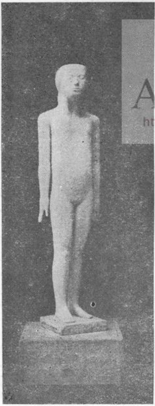
وفى عام ١٩٦٤ أقام الجزار آخر معرض نظمه بنفسه . . وبرزت من بين الأعمال المعروضة لوحة «السد العالى» التى نال عليها جائزة الدولة التشجيعية . . وهنا نجد أن الفضاء يجذبه تماماً بأسراره وغموضه . . تماماً كما كان البحر يجتذبه فى أعماله الأولى . . فهو يعرض . . «مخلوقات من كوكب آخر» . . «عالم الفضاء» . . «شىء يحدث فى الفضاء» . . ومعظمها موضوعات ميتافيزيقية . . لقد كان عبد الهادى الجزار يرى الإنسان والطبيعة طرفين لعملية ميكانيكية معقدة . لكن كلا منهما يكمل الآخر .

والحق أن هذه المرحلة تعتبر امتداداً لمرحلته الأولى .. فهذا العالم الغامض . . هذا الفضاء الشاسع بكواكبه . . هـذا العالم الذى لم ترتده قدماه والذى يمثل عنده اللغز . . تماماً كما كان البحر والقواقع تمثل له فى صباه وشبابه المجهول . . والحيرة فى ارتباط هذا الإنسان الذى يعيش على اليابسة بهذه الأشياء التى ترقد مستكينة فى ثنايا المياه .

إن خسارتنا فى الجزار لا تعوض .. وعزاؤنا الوحيد هو تلك الأعمال المتراكة فى منزله ، والتى نرجو أن نراها قريباً فى معرض شامل لأعمال الجزار .. فنان اللغز والمجهول .

روضه سليم

آدم حنين ..
ومحاولة تحقيق العالمية



فتاة واقفة
للفنسان
آدم حنين

فى ١٥ أبريل الماضى أقام الفنان آدم حنين معرضاً لمختارات من أعماله فى النحت والتصوير الحائطى « الفرسك » التى أنجزها خلال أربع سنوات من التفرغ على نفقة الدولة للإنتاج الفنى .

وكان من المقرر أن ينتهى هذا المعرض مع نهاية شهر أبريل ، ولكنه امتد حتى ٧ مايو الماضى بسبب الاقبال غير العادى الذى لاقاه هذا المعرض .

ويرجع الفضل فى تحقيق هذا الاهتمام من جانب الجمهور بأحد معارض الفن التشكيلى إلى عناية الإذاعة والتلفزيون ومتابعة صحافتنا اليومية والأسبوعية التى مهدت للمعرض قبل الافتتاح ، ثم تناولته بالتقديم والتعليق طوال مدة إقامته . ولعل السيرة الذاتية للفنان آدم حنين — الذى عرف فيما قبل باسم صمويل هنرى — بما تتضمنه هذه السيرة من تضحيات وعناد فى مواجهة العقبات . . هى التى بهرت الفنانين والنقاد ، وحفزت رجال الإعلام إلى التنويه بجهد الفنان والدعاية لمعرضه .

عندما تخرج هذا الفنان فى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٣ وحصل على أعلى التقديرات ، قرر أن يهب نفسه لفنه بعيداً عن مشاغل الوظيفة وضغط الروتين . فالتحق بمرسم الفنون الجميلة بالأقصر حيث قضى عامين بين آثار الفراعنة وأهالى البر الغربى . . وهناك اكتملت شخصيته الفنية وأنتج مجموعة رائعة من التماثيل لا زلنا نذكر منها « السر » . . « انتظار الماء » . . . « الكيف » . . وغيرها . وعندما انتهت بعثته الداخلية فى الأقصر أقام مرسمه عند سفح الهرم بالاشتراك مع زميله المصور ممدوح عمار . وهناك واصل مسيرته الشاقة وهو يقول : « إننى أستغل فرصتى فى الإنتاج الفنى قبل أن تهزمنى الحاجة ، ولا أجد فرصة لتناول أدوات النحت » .

وفى عام ١٩٥٥ أنجز تمثاله الرائع « الحرية » . . وهو موضوع حالياً فى مبنى وزارة التربية والتعليم . . وقد اشترك بهذا التمثال فى مسابقة « الإنتاج الفنى » ففاز بالجائزة الأولى على كبار المثالين الذين خاضوا المسابقة وتناولوا نفس الموضوع .

ولقد تميزت هذه المرحلة من فن « آدم حنين » بالتطور نحو فن أصيل يستمد جذوره من بيئتنا المحلية ومن التراث المصرى القديم . . والتخلص من التعبير الدارج والساذج عن الأحداث ، ومن المواقف المسرحية والميلودرامية فى النحت ، مع التحرر من القيود الأكاديمية والمدرسية فى التشكيل . . فاستطاع أن يحقق التعبير المستتر الذكى عن الأحداث . وأن يحقق الديناميكية والحيوية من داخل الشكل ومن روحه العام بعيداً عن الصخب والضجيج الشكلى . وكان بهذه المميزات أول من تناول الأحداث الجارية فى فنه . منفعلا بها فى صدق ومعبراً عنها فى عمق وصفاء . . وأوضح مثال لهذه المميزات جميعها تتجسم فى تمثاله « أم الشهيد » الذى عبر به عن انفعالاته تجاه العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ .

كانت هذه هى إضافته فى المضمون . . وقد ساهم كذلك باضافة جديدة إلى خامة النحت عندما أدخل استخدام خامة الفخار لأول مرة فى تشكيل التماثيل . . وقد كانت هذه الخامة تتفق تماماً مع أسلوبه الفنى . . فأضاف بذلك استخداماً جديداً لهذه الخامة التى أثرى بها عالم النحت . لقد وجد الفنان فى الفخار مخرجاً من خامة الجبس البيضاء الميتة والتى لا تستطيع الألوان أن تتغلب على جمودها . . وكان الفخار يمثل فى نفس الوقت مزيداً من الالتصاق ببيئتنا المحلية التى تناولها فى موضوعات هذه المرحلة الأولى من فنه .

ثم حصل الفنان على منحة دراسية لمدة أربع سنوات فى ألمانيا الغربية قضاها فى مدينة ميونيخ ، حيث اصطدم بموجة التجريدية العاتية التى تجتاح أوربا الغربية وقالوا له إن جميع أعماله السابقة هى أقرب إلى التعبير الأدبى منها إلى عالم الفن التشكيلى ، ولغته المبتدعة تماماً من الذهن لغة الكتلة والفراغ واللاموضوع . وراح الفنان يتخلى عن بعض قيمه فى سبيل استيعاب تلك القيم الشكلية البحتة ليتطور بفنه ولايتجمد عند حدود معينة . وراح يجرب خامات جديدة عليه كالبرونز والخشب وغيرهما . . فى محاولة لتحقيق العالمية فى فنه .

وفعلا انتقل تمثاله «الفارس الصغير» إلى متحف الفن الحديث بلندن ، وهو من الأعمال التى أنجزها فى ميونيخ . . وهو يمثل صبى فلاح يركب جاموسة . وبعد عودته من أوربا عين فى كلية الفنون الجميلة ولكنه استقال بعد شهرين واشتغل فترة بالرسم الصحفى ، ولكنه لم يطق أى عمل يقطع استغراقه فى النحت إذ كان يصبو إلى التفرغ الكامل لفنه .

ومر الفنان بأزمة عاطفية عنيفة . . أفقدته الثقة فى كل شىء . . فى القيم . . والتقاليد . . والأخلاق . . وفى نفسه . . وفى العالم أجمع . وكان من الممكن أن تدفعه هذه الأزمة إلى الانتحار . . ولكنه تخطاها بإرادة عنيدة بعد أن اتهمت كل ما آمن به من قيم ومثل . . وقال الفنان : « إن صمويل هنرى قد مات . . ولم يتبق سوى برعم صغير بالكاد يتنفس ويعيش ، هذا البرعم الضعيف الهش سأتعهده وأنميه . إن هذه البقية الباقية هى مثال لأصل الخليقة إنها مثل آدم ويمكن أن تترعرع وتملأ الأرض » . . وهكذا اختار اسمه الجديد . . « آدم حنين » . وفى هذه الفترة تعرف على شريكة حياته . . التى آمنت بهذا البرعم وأيقنت أنه سيكون دوحة شامخة . . فكرست حياتها من أجله ورافقته فى أعصب فترات حياته مخففة عنه ومشجعة إياه .

وفى محاولة للهروب من كل ما يذكره

بماضيه وآلامه . . هجر أضواء القاهرة بكل ما فيها ومن فيها ورحل مع زوجته ليعيش بين أحضان الفطرة والسكينة . . فسافر إلى النوبة ليستغرق فى فنه الذى ولد من جديد . . قاطعاً كل علاقة له بمراحله السابقة . . مستغرقاً فى صياغة تماثيله التى اعتبرها بداية جديدة لمرحلة قطع فيها كل علاقة له بمراحله الفنية السابقة .

وعند تهجير أهالى النوبة قبل أن تغرقها مياه السد العالى، انتقل آدم إلى جزيرة « الفنتين » بأسوان متابعاً خطته فى الابتعاد بأقصى ما يستطيع عن ضوضاء القاهرة وذكرياتها .

ولم يكن تصرف آدم حنين جديداً فى عالم الفن التشكيلى . . فقد سبقه إلى ذلك « جوجان » . . الذى هجر باريس وسافر إلى جزر تاهيتى ليعيش بين أهلها نفس حياتهم ، ويسجل فى فنه حياة الفطرة والبداوة . . وكذلك فعل « فان جوخ » عندما عاش بين الفلاحين وعمال المناجم .

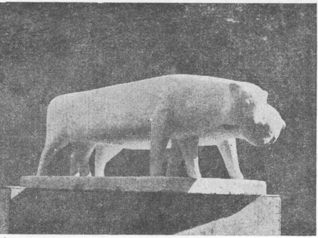
وقد يسرت الدولة للفنان هـذه المسيرة الشاقة عندما منحته التفرغ للانتاج الفنى على نفقتها . . وهكذا تعاونت مع زوجته على مساعدته فى تجميع شتات وجوده واستعادة ثقته فى نفسه وفى الآخرين وفى القيم .

وفى بيت السنارى بحى السيدة زينب حيث يقيم الفنان معرضه الآن . نستطيع أن نميز من بين جميع معروضاته فى النحت والتصوير الحائطى تمثالان محددان يتعلق بهما الخيط الذى يربط بين مرحلته الأولى ومرحلته المقبلة . . إنهما تمثالى « حامل القدور » سنة ١٩٦٠ . . و « القطتان » سنة ١٩٦٦ .

إن « حامل القدور » تمثال خشبى له نظير من البرونز موضوع حالياً فى حديقة مدينة « دالاس » بالولايات المتحدة الأمريكية . . وتلك الحديقة تضم مجموعة من التماثيل المختارة من بلاد العالم المختلفة . إن هذا التمثال — الذى يعتبر من آخر ما أنتجه فى مرحلته الأولى — يحمل بقوة بصمات تلك المرحلة متضمناً أروع مميزاتها التى سبق أن حددناها . أما تمثاله القطتان . . فيمثل نقطة العودة . . إنه آخر أعماله المقدمة فى هذا المعرض . . وبمعنى أدق إنه بداية المرحلة الجديدة فى فن آدم حنين بعد جولته المضنية . . فالقطتان تجمعهما ألفة واضحة وتظهران وكأنهما تتحركان فى تناسق وثقة حركة ثنائية نحو هدف مشترك . . وإذا كانت جميع تماثيل هذه المرحلة من التفرغ تقف متوحدة وغريبة . حتى تماثيله للعصفورين اللذين وضعهما متقابلين يتناغيان كل منهما يقف منفصلا عن الآخر . . هذا فى حين اشتهر هذا الفنان فيما سبق ببراعته وقدرته على تكوين تماثيل المجموعات فى وحدة تشكيلية وتناسق جميل . . إذا كان هذا التوحد يعبر عن أزمته المنيفة التى اجتازها . . فإن تمثال القطتان يمثل عودة الفنان إلى الإحساس بالجماعية واسترداد ثقته فى القيم الإنسانية . . إن « حامل القدور » تمجيد رائع للعمل . . و « القطتان » تمجيد رائع للإحساس بالهدف المشترك والفعل المشترك .

ولهذا فن الممكن اعتبار هذا التمثال فاتحة مرحلة جديدة ناضجة فى فن آدم حنين . . الذى يحاول أن يحقق العالمية فى إنتاجه الفنى الحديث .

صبحى الشارونى



القطتان
للفنان . .
آدم حنين

ليالى ..

نعمان عاشور



ن . عاشور

فى مقال سابق قلنا إن « ثلاث ليالى » آخر مسرحيات نعمان عاشور ، تعتبر آخر الشوط الذى يقطعه نعمان فى طريقه إلى قضية الصراع الطبقى التى دأب على معالجتها منذ أول مسرحية كتبها . وأشرنا فيما أشرنا إلى أن المؤلف يهدف إلى إظهار بقايا الطبقية على حقيقتها ، وأن الطبقة الأرستقراطية بالذات ما تزال تتحفز لاستعادة وضعها من جديد عن طريق إعلانها السخرية والهزء وعدم الاعتراف بتطورات العصر الثورية التى قضت على المسألة الطبقية ، كما أن الطبقة المتوسطة ما تزال كذلك متمسكة بمظاهر التطلع الطبقى ، مدفوعة إلى ذلك بما تحمله فى أعماقها من جذور طبقية مترسبة لم تفلح الظروف الراهنة فى اجتثاثها بعد ، أو قل أنها هى نفسها تضرب صفحاً عن حقيقة الواقع الناصع فى حياتها خاصة وحياة الأمة عامة . على أننا نعود فنضيف أن هذا العمل إن هو إلا مثل لأية نهاية لأى شوط فى أى طريق . . نهاية لاهثة الأنفاس تتصبب عرقاً غزيراً بجهد المشوار الطويل من أوله إلى آخره .

وليس من سبيل هنا طبعاً لمراجعة الشوط من بدايته ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن « نهاية » الشوط نفسها تحمل فى أعماقها الشوط كله . هى ثلاث ليال : بيضاء وسوداء وحمراء ، وكل ليلة فى فصل . . وكل فصل تلخيص سريع لاهث لمسرحية من مسرحيات نعمان السابقة ، والصورة التى تقفز إلى أذهاننا لأول وهلة أثناء مشاهدتنا الليالى الثلاث هى صورة نعمان نفسه وهو يجرى منطلقاً من مسرحية « المغناطيس » وقد علقت بقدميه الناس اللى تحت واللى فوق والدوغرى وأونطه والحريم . وبتعبير أكثر دقة نرى نعمان يلهث نحو لياليه الثلاث ، ولكن على غير العادة يجرى بظهره ملقياً ببصره بين خطواته السابقة .

وكان من المنتظر أن يضيف نعمان بلياليه الثلاث شيئاً جديداً إلى ما قدمه سابقاً وليكن هذا الشىء مثلا ، وعلى أسوأ الفروض ، تفسيراً جديداً أو حتى مزيداً من الضوء على وجهات نظره السابقة فى قضية الصراع الطبقى . ولكن مما يؤسف له أننا لم نشاهد حتى عملا مستوياً مستقيماً يساوى قيمة نعمان عاشور الفنية ، بل شاهدنا — وأقولها صراحة — نعمان يلفظ أنفاسه على خشبة المسرح .

ويقول نعمان فى النشرة الموزعة على الجمهور المشاهد موضحاً فكرته من طرق ميدان المسرحية ذات الفصل الواحد ، أنه « بعد تمام الليلة البيضاء اكتشفت ما وراءها جميعاً . . فالفصول أو الليالى الثلاث لم تكن إلا جماع لمن فاتنى أن أدرك وجودهم من شوائب الشخوص فى مسرحياتى السابقة . فكأنهم والحال كذلك من سقط المتاع أو ظلال من رؤيا أخذت تغيم فى ناظرى وتتداح إلى بعيد وراء أسوار الماضى . إنهم كما خلتهم . . ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة منى إليه » . وهذه الكلمات رغم ما فيها من إنشائية أسلوبية ، إلا أنها تكشف بصورة أو بأخرى ، من قريب أو من بعيد ، عن مدى ارتباط المؤلف بهذه الشخوص التى قدمها لنا ، وعن مدى صدقه فى النظر إليها وفى تناول حياتها . فهو يقرر أنها « من سقط المتاع » وفى نفس الوقت يحاول أن يلتمس لنفسه تبريراً لبعث الحياة فيها من جديد ، رغم أنهم كما خيل إليه « ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة منى إليه » وإننا لا نملك إزاء هذا التصريح غير المباشر ، إلا أن نوافق المؤلف على أن تلك الشخوص إن هى — فعلا — إلا ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة لا من المؤلف ، بل منا نحن أيضاً ومن المجتمع والفن على وجه الإطلاق .

ولا ننكر أنها شخصيات لعبت فى حياتنا دوراً وفى مسرح نعمان أدواراً ، ولكنها الآن فقدت حتى ما يؤهلها لأن تلعب مجرد أدوار عادية فى حياتها فى

الواقع الخارجي فضلا عن أن تصعد إلى خشبة المسرح بعد انسلاخ ثلاثة عشر ربيعاً من عمر ثورتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية . ولقد كان من الواضح لمن شاهدوها على المسرح أنها لم تكن شخصيات بالمعنى المفهوم وإنما جاءت وهي مجردة لا حياة فيها ولا معنى لها . صحيح أن هناك بعض شخصيات لم تكن تخلو من خفة دم ، كشخصية سعيد فى الليلة البيضاء ، ولكنها مع ذلك لم تكن مرسومة رسماً جيداً، ذلك لأنها أصلا لم تكن محددة الملامح فى ذهن المؤلف لأنه افتعلها افتعالا ليبلغ عن طريقها كلمات لا هنا ولا هناك قذف بها بعض النواحي الاجتماعية فى حياتنا العامة ، هكذا دون سبب أو مبرر مفهوم . وعلى أي الأحوال فهذه إحدى سمات المؤلف فى أغلب أعماله . وهو بهذه الطريقة يعتبر كمن يكشف غطاء « الحلة » ويجرى خوفاً مما يمكن أن تثيره من غبار ودخان . وإذا كنا نغتفر للمؤلف هروبه من بعض القضايا التى يثيرها ولا يناقشها مناقشة موضوعية فى بعض مسرحياته السابقة ، على اعتبار أن بالمسرحيات قضايا أخرى أهم وأجدر بالمناقشة، اغنتنا عن متابعة مثل هــذه الفرعيات البسيطة . فإننا فى عمله الأخير هذا لا يمكن بحال أن نغتفر له ذلك ، خاصة وأنه عمل يخلو من الثقل الموضوعي أو الثراء الفكرى .

وفى تقديرى أننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا بأن الليالى الثلاث لا تعدو أن تكون ثلاث تمثيليات إذاعية أو تليفزيونية من ذلك النوع الذى يقدم على سبيل التفكه أو التريقة على الماضى القريب . أما أن تكون مسرحيات يحتشد لها المتفرجون من أنحاء المدينة ليالى بطولها فهذا ما لا نقره أبداً . وإلا فليقدم لنا المؤلف تفسيراً لهذا التسطيح وهذا التحلل الفكرى السائدين فى لياليه الثلاث . . ابتدا من المرأة الأرستوقراطية التافهة التى تضطر زوجها ليحضر حفل عيد زواجهما ويشارك فى هذا التجمع الأسرى الكاذب . إلى ميمى غانية الحى وفنانته القديمة التى جار عليها الزمن فرمت نفسها – فى خريف حياتها وعمرها – على فهمى أفندى الموظف البسيط بعد أن اتهمها أهل الحى ولاكت ألسنتهم سلوكها الشخصى فجرحت صورتها فى الأذهان . . مروراً بالأسرة المتوسطة التى مات عائلها فجأة وتركها فى مهب الريح تواجه أخطار الحياة عزلاء من الأسلحة لا ينفعها عم ولا خال . تعيش المرأة الأرستقراطية ليلة بيضاء ، وتعيش أسرة المتوفى ليلة سوداء ، ويعيش فهمى أفندى ليلة حمراء ، ونعش نحن فى الصالة ليلة فارغة . فليس من موضوع يستغرقنا ويستولى على اهتمامنا، بل هنا تمر ثلاث ساعات تتوالى علينا بين كل منها والأخرى استراحة نقضيها فى التساؤل فيما بيننا وبين أنفسنا عن الحكمة فيما شاهدنا . حتى أن بعض الجمهور العادى – وقد لمستها بنفسى وقتذاك – أرجأ البت فى هذا الأمر إلى حين الانتهاء من « الفصل » الثالث ظناً منه أنه يشاهد مسرحية واحدة اسمها ثلاث ليال، وأن المؤلف قد جعل كل فصل يستقل وحده بليلة . والذى ساعد على تثبيت هذه الفكرة تكرار بعض الممثلين فى أكثر من مسرحية .

غير أن هذه الظاهرة الفاجعة تعتبر دليلا قاطعاً على قصور النص المسرحى ، إذ هو يفتقر إلى مقومات الإقناع والمنطق بحيث يصل إلى المتفرج مكتملا ناضجاً واضحاً . فكون المتفرج ينهض بعد هبوط الستار غير ملق إلى الأمر بالا على اعتبار أن ما حدث ليس إلا مقدمة لما سيأتى . . لهو دليل على أن المتفرج لم يضع يده على قضية أو موضوع أو فكرة أو أى شىء يبقى فيه بعد مغادرة المسرح . ولا ننكر أن بكل ليلة من الليالى الثلاث توجد ثمة فكرة ، ولكنها فكرة باهتة لا ترقى إلى مستوى ثقل المسرح ولا تجرؤ على الاقتراب من خشبته . إلا أن المؤلف قربها ، بل ونصبها على الخشبة ، وذهب إلى أبعد من ذلك فقرر أن « سمار الليالى الثلاث وعلى قــدر ما وسعتهم العدسة الدرامية الخاطفة هم ظلال الحاضر بكل ماضيه . . ولياليهم « عفريتة الصورة » التى لا يصعب أن نستخرج منها عديد الطبعات فى كل حجم وفى أى مقاس . . وليس من العسير أن ننطقهم بالفلسفة ونحملهم الرموز رغم ضيق اللقطة وتحدد الموقف الدرامى المختار » . وإذا صدقنا حسن نية المؤلف تجاه شخوصه ورحنا ننطقهم بالفلسفة ونحملهم الرموز من خلال التزام المؤلف « بما يمكن أن أسميه طبيعية الصورة » ، لما وجدنا فى الأمر ثمة شىء يشير إلى شىء . و « عفريتة الصورة » هذه المتمثلة فى شخوص المسرحيات الثلاث كما يشرح لنا المؤلف ، هى فى تقديرى « أصل » مشوه لصورة بهتت فى حياتنا وتحولت إلى « عفريته » لا خطر منها إلا بمحاولة بعثها على المسرح من جديد بهذه الصورة التى شاهدناها على المسرح – فالحق أنه ليس من أحد بين المشاهدين لم يعطف على هذه الشخوص ولم يلتمس لها أعذاراً ومبررات لتصرفاتها كما أنه ليس من شك فى أن الشخوص رسمت وقدمت إلينا بصورة أدت إلى نتيجة عكسية تناقض تماماً ما حاول

المؤلف التركيز عليه بواسطة اللمحات السريعة الخاطفة التي تواترت في الحوار على شكل نكات وقفشات . وإذا كان المؤلف قد هدف – كما يشرح لنا في النشرة –من تنظيم شخصياته إلى الاحتفاظ بصورة الـ «أصل» من أي خدش قد قد يصيبه . (ولست أدري أي خدش وأي صورة هذه التي يمكن أن يخدشها التعمق في تناولها وسبر أغوارها) حرصاً على ألا يتلاشى ظل الحاضر «الذي لا يزال ينطبع على صفحة حياتنا» ؛ أقول إن حرص المؤلف الشديد على الاحتفاظ بطبيعة الصورة الأصلية، أدى به إلى إزالة ظل الصورة المسرحية من أن تنطبع على صفحة حياتنا الحاضرة . وكانت النتيجة أنه لم يوفق في التعبير عن الحاضر من خلال التعبير عن الماضي ، كما لم يتمكن من التعبير عن الماضي من خلال الحاضر .

وإذا تجاوزنا النص إلى الإخراج ، لاتضح لنا أن هذا العمل تجربة لا بأس بها يضيفها الممثل كمال حسين إلى ما قدمه خلال العام الماضي من تجارب في الإخراج المسرحي لم تكن تخلو من فهم وتعمق ودراسة وذوق مسرحي أصيل مقبول . والحق أنني بقدر ما أهنئ المخرج على إجادة رسمه للشخصيات وتنظيم الحركة المسرحية بما يتفق وفهمه للنصوص ، أعرب له عن انزعاجي من منظر هذا الديكور الساذج المفكك الذي ساهم فيما ساد الصورة العامة للمسرحيات من تفسخ وتمزق . ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أبشر جمهور المسرح بمخرج جديد كفء . وبممثل جديد يبشر بعطاء وفير وهو محيي الدين إسماعيل . أما طارق عبد اللطيف فقد عرفناه ممثلا جيداً في أعمال سابقة . وأما عبد السلام محمد فلم يعد من مصلحته تكرار الإشادة به . وكذلك علية الجزيري وسعيد خليل وعبد العزيز غنيم وفاروق سليمان كانوا على درجة من الإقناع معقولة . وأظن أنه من فضول القول تكرار الاعتراف بعظمة توفيق الدقن . ولكن الكلمة التي لا بد من قولها هنا هي أنني سعدت باشتراك الفنانة سناء جميل بدورها القصير في هذا العمل ، كما سعدت بعودة الفنانة إحسان شريف إلى نشاطها ، وكذلك تألق الفنانة ناهد سمير كعهدنا بها.

خيري شلبي

مجلة المسرح في العالم

مجلة «المسرح في العالم» التي تصدر عن مؤسسة المسرح العالمية ، ويرأس تحريرها الناقد الدرامي رونيه هنيو ، والتي كانت تصدر منذ عام ١٩٥٠ مرة كل ثلاثة شهور ، أصبحت تصدر الآن مرة كل شهرين وفي ١٠٤ صفحة مقاس ٦٠ × ٤٠ ، وكان الدافع إلى هذا هو نجاح المجلة من ناحية وزيادة الاهتمام بالفن المسرحي من ناحية أخرى ، وتمتاز هذه المجلة عن أكثر المجلات المعنية بشئون المسرح ، بعدم وقوفها عند مسرح بعينه كالمسرح الأمريكي أو المسرح البريطاني أو المسرح الإيطالي وإنما بمحاولتها استيعاب كافة ألوان النشاط المسرحي في العالم كله ، ففيها ترجمات لنصوص من المسرح الصيني والمسرح الهندي والمسرح الياباني والمسرح الأسترالي بل والمسرح الزنجي ، وفيها بحوث مستفيضة عن تطور المسرح العالمي منذ أيام الإغريق حتى الوقت الحاضر ، هذا فضلا عن تقديم المذاهب النقدية الشهيرة على المستويين . النظري والتطبيقي مما يجعلها مدرسة لقراءة وتعليم أصول النقد الدرامي .